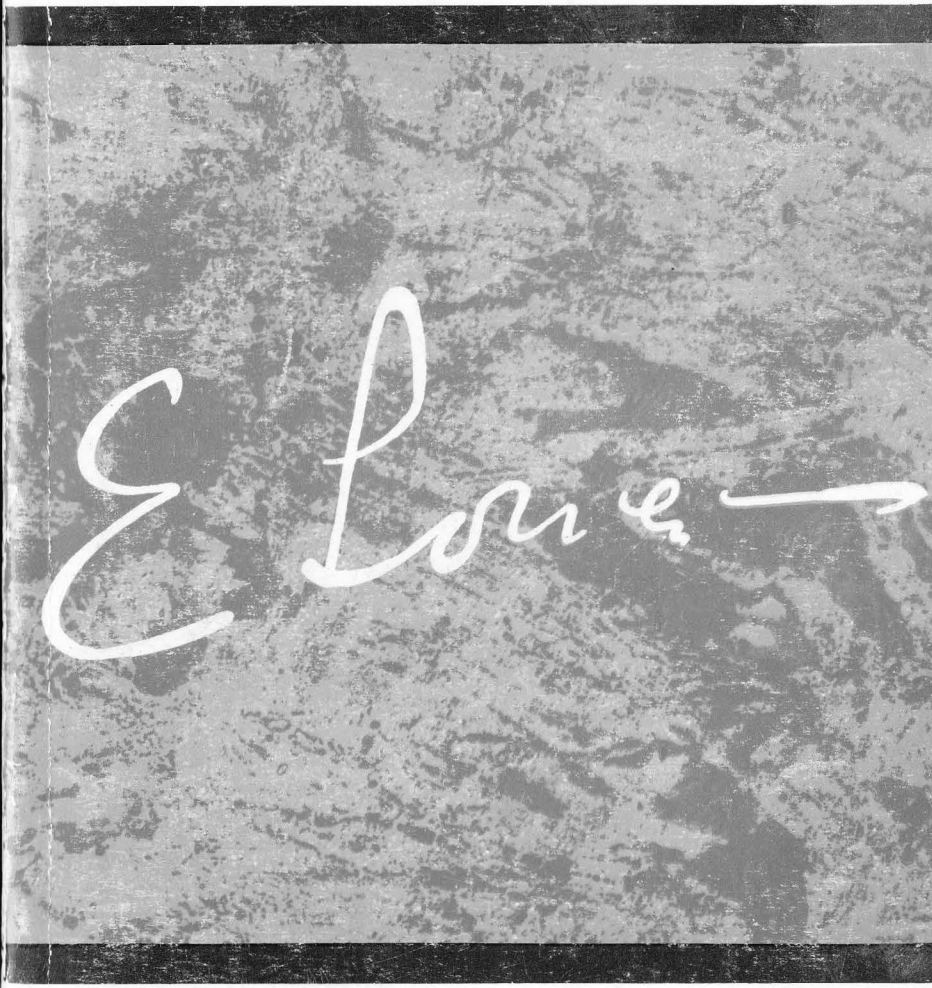
E. Lovinescu

TEXTE CRITICE



Lyceum

Lei 6

De maiorescianism, însuși d.E. Lovinescu e legat cu fire trainice; nu este vorba numai de debutul său, patronat de bătrînul critic, în foiletoanele *Epocii*, din 1904, și de spiritul activității sale de totdeauna, pus sub semnul atitudinii estetice. Maiorescu rămîne, dincolo de orice alte merite, inițiatorul unei importante aripe a criticei naționale, iar d. E. Lovinescu unul din cei mai străluciți reprezentanți ai ei. Omagiul său, dacă nu e de circumstanță, este de structură și înfățișează pragul de jos al unei tradiții critice, care se poate socoti consolidată definitiv în cultura noastră. De aceea, cînd în 1937, adică în toiul unor lupte de o rară violență în publicistica națională, a apărut *Istoria literaturii române*, condensată într-un volum, d.E. Lovinescu s-a pus sub autoritatea spiritului estetic maiorescian și succintul său tratat apare ca un omagiu anticipat, față de cele două tomuri tipărite peste trei ani.

Pompiliu Constantinescu

Editura tineretului

E. LOVINESCU, CRITIC SIMBOLIST

În prefața la vol. I din Pași pe nisip *(1906), E. Lovinescu citează aceste versuri din Hugo, menite să justifice îndreptările aduse de un autor operelor sale :*

> *On doit corriger ses anciens ouvrages,*
> *en faisant des meilleurs.*

Semnificativ citat pentru criticul faimos prin „revizuirile" mult discutate, care reprezintă de fapt o caracteristică a scrisului lovinescian : perpetua sa adaptare la spiritul și gustul evoluat al vremii trecătoare și transformatoare. Însă pentru cine a străbătut toate volumele criticului și memorialistului, o a doua caracteristică se desprinde : opera lui Lovinescu este perfect unitară și mult mai puțin contradictorie decît s-ar părea, reprezentînd de fapt o creștere organică ușor de sesizat. Ajunge să constați, de pildă, că trecîndu-și paginile odată scrise de pe foaia revistei sau ziarului în volum, și apoi reluîndu-le, cu amendări, de la un volum de critică la altul „revizuit", apoi la Istoria literaturii române contemporane *din 1926—1929 și în sfîrșit la cea, concentrată, din 1937, și chiar în* Memorii *și ciclul final de studii maioresciene, E. Lovinescu păstra cu sfințenie ceea ce i se părea „definitiv" din perspectiva timpului ce trece. Astfel, de-a lungul anilor și „revizuirilor", viziunea fixată în* Pași pe nisip *asupra scrierilor lui Goga, Iosif sau Sadoveanu va rămîne neschimbată. În general, vederile asupra sămănătorismului se vor păstra și în sintezele de mai tîrziu pe linia celor inițiale, iar o idee atît de fundamentală criticii lovinesciene, precum „mutația valorilor estetice", e conținută în următoarea frază din* Pași pe nisip : *„în mișcarea literară, ceea ce e sigur sînt numai momentele pe care le analizăm" (p. 1). De altminteri, însuși Lovinescu avea să no-*

teze mai tîrziu că titlul Paşi pe nisip anunţă relativismul estetic teoretizat în vol. VI din Istoria literaturii (Memorii, I).

O a treia caracteristică, în fine, a operei lovinesciene, este permanenta, obsesiva străduinţă a autorului de a se defini psihologic pe sine prin critica sa, prin căutarea resurselor şi cercetarea trăsăturilor metodei sale, dusă pînă la o veritabilă autoscopie, ca în cazul lui André Gide ; dar pe cînd această obsesivă necesitate de cunoaştere de sine are la Gide un dureros sens moral, în cazul lui Lovinescu sensul e pur psihologic. Fireşte, nimic mai nimerit deci decît să încerci a defini critica lovinesciană cu ajutorul propriilor mărturisiri ale unui autor ce s-a aflat totdeauna în acord cu cei care l-au considerat critic „impresionist". Rămîne doar de constatat întrucît acest sistem de concordanţă, care persistă pînă în zilele noastre, este just.

Repudiind ferm, dintr-o perspectivă îndepărtată (Memorii, I) pe criticul ce-i revelase odinioară propria lui vocaţie, pe Émile Faguet, calificînd faza Paşilor pe nisip drept diletantă, prin tendinţa de a împrumuta stilului scris, ritmul oralităţii, prin adoptarea formei dialogice, cu interlocutori imaginari şi digresiuni anecdotice, dar recunoscînd totuşi scepticismul faguetian conform propriei sale atitudini temperamentale originare, — Lovinescu a dat, în anii maturităţii, impresionismului, ca metodă critică, valoare definitorie pentru metoda sa personală (capitolul introductiv la vol. II, Metoda impresionistă, din Critice, ediţia definitivă, datat 1925) : „A merge de-a dreptul la principiile generatoare, ocolind accesoriul, a intui totul cu ignorarea părţilor, nu printr-o laborioasă analiză, ci pe calea simplei emoţiuni estetice, poate fi punctul de plecare al unei metode critice. Nu o doctrină trebuie, deci, căutată în aceste pagini ; chiar dacă îndărătul lor ar mijli relativismul ca un probabil principiu configurator, el nu prinde niciodată conştiinţă de sine sub forma teoretică ; prea importantă pentru a fi rezolvată sumar, problema naturii valorilor estetice nu se prezintă aci decît doar sub o formă infuză. Cum însă rezerva faţă de afirmaţia caracterului metafizic al esteticului nu are aproape nici o însemnătate în domeniul evaluărilor practice — dincolo de cadrele speculaţiei, deosebirea dintre critica impresionistă şi cea ştiinţifică devine o chestiune

secundară, mai mult formală, subliniată destul de expresiv în cartea de faţă, în care elementele, uneori esenţiale iar alteori intenţionat fugitive şi controversate ale operelor nu sînt redate pe calea analizei şi a emoţiei, ci prin mijloace pur artistice din care nu-s eliminate fantezia şi sugestia". Aceste rînduri resping pe de o parte doctrina (adică spiritul dogmatic al criticii care judecă şi clasează, de tipul celei a lui Taine, a lui Brunetière, şi chiar a lui Faguet), iar pe de alta încearcă să şteargă deosebirile dintre critica „ştiinţifică" şi cea „impresionistă" ; altundeva, criticul caută a reduce metoda „ştiinţifică" a lui Taine tot la impresionism (Critice, VIII).

Dar dacă E. Lovinescu ajunge la formula impresionismului pentru a-şi „clasa" critica (fundată în cele din urmă pe sociologie şi estetică, sistematizată în cele trei volume ale Istoriei civilizaţiei române şi în Mutaţia valorilor estetice, deci într-o doctrină — a relativismului şi scepticismului, ce e drept ! — şi caracterizată chiar drept „dogmatism formal", în Memorii, II), împrejurarea se explică în primul rînd prin mediul formaţiei sale spirituale, prin critica franceză de la sfîrşitul veacului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea ; epocă dominată de activitatea intensă şi prestigioasă a doi critici impresionişti, Jules Lemaître şi Anatole France, precum şi a criticului simbolist Remy de Gourmont. Iar dacă în ideile, ca şi în scepticismul şi în creaţia literară („literatura noastră fiind cîntecul de fluier sămănătorist, de ce cînţi din mandolină ?" întreabă preopinentul Agathon pe tînărul nuvelist-critic de la 1908 — Critice, II) a primilor doi, Lovinescu însuşi se oglindeşte, chiar şi în rezerva sa iniţială şi destul de îndelungată apoi faţă de simbolism, — se poate întreprinde o grăitoare apropiere între metoda lovinesciană şi ideile lui Remy de Gourmont, critic al cărui promotor la noi a fost, mai încolo, B. Fundoianu, teoreticianul simbolismului românesc, publicistul portretizat fără simpatie în Memorii. Iată cum defineşte Jules Lemaître metoda impresionistă : „Dogmatică sau nu, critica, oricare ar fi pretenţiile ei, nu face decît să explice impresia ce o produce asupra noastră, la un moment dat, cutare operă de artă în care scriitorul însuşi a notat impresia primită din lume într-o oră anumită. Deoarece aşa stau lucrurile şi deoarece, pe deasupra, tatul e deşertăciune, să iubim cărţile care ne plac fără

a ne preocupa de clasificări şi de doctrine şi să cădem de acord cu noi înşine că impresia noastră de azi nu va lega cu nimic pe cea de mîine". În acelaşi timp, iată ce spune Anatole France : „Critic bun e acela care povesteşte aventurile sufletului său în mijlocul capodoperelor" sau „Nu există mai multă critică obiectivă decît artă obiectivă". Şi să mai semnalăm faptul că, practicînd cu asiduitate genul „figurinelor" critice asemenea lui Lemaître, Lovinescu afirmă în prefaţa volumului V de Critice, subintitulat Figurine : „Metoda impresionistă întrebuinţată în volumul de faţă ajunge de data aceasta la impresia ei cea mai caracteristică, adică la forma figurinei sintetice" (1928). Toate acestea reprezintă limitele în care s-a lăsat cuprinsă înţelegerea teoretică a lui E. Lovinescu faţă de critica în sine şi faţă de propria sa metodă şi aplicaţie, un Lovinescu puternic marcat estetic, însă format umanistic, influenţat de autoritatea cumpănitului Maiorescu şi a clasicizantului Duiliu Zamfirescu, apărut în literatură sub zodia sămănătorismului (Goga, Iosif, Sadoveanu) şi purtînd cu sine, ca zestre spirituală românească, trei sferturi de veac de literatură romantică şi naturalistă, adică poezia populară, operele lui Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Coşbuc, la care trebuie luate deopotrivă în seamă un fond sufletesc conservator şi un patriotism niciodată dezmînţit (răspunde cu vehemenţă lui B. Fundoianu, cînd acesta contestă individualitatea literaturii române — Critice, IX, 1923).

În 1890 apare la Paris revista simbolistă Mercure de France, iar într-un articol „program", Alfred Vallette precizează că în paginile ei se vor publica opere exclusiv artistice, de concepţii heterodoxe, deci nu cu scopul de a crea prozeliţi. În 1919, Sburătorul, revista scoasă de E. Lovinescu, anunţă aceleaşi vederi, adică eclectismul artistic. Nu putea însă trezi interes deosebit şi simpatie criticului „impresionist" atitudinea literară manifestată cu mult zgomot, chiar de la începuturi, prin pana lui Remy de Gourmont, ce publicase în 1891, la Mercure de France, pamfletul antipatriotic Le Joujou Patriotisme („nous ne sommes pas de patriotes", declarase textual autorul care avea să sufere consecinţe drastice pentru cuvintele sale : revocarea din funcţia ce o deţinea la Biblioteca naţională din Paris).

Remy de Gourmont a fost ani de-a rîndul criticul mişcării simboliste. Idolii săi erau Villiers de l'Isle-Adam şi Mallarmé. Evoluînd de la un misticism literar (denunţat ca atare de misticul autentic Léon Bloy) la scepticism, de la cultul pentru poezia mistică latină la simpatia faţă de Voltaire şi Renan, el e neîntrerupt un critic ce se întemeiază pe gustul artistic. „La urma urmei, zice Remy de Gourmont, operele domină teoriile, şi trebuie să ştii că guşti în artă, chiar pe acelea care stînjenesc propriile noastre tendinţe şi nu stînjenesc arta însăşi." Acordînd, ca simbolist, factorilor muzicali şi de sugestie, şi mai cu seamă subconştientului, un rol primordial în literatură, Gourmont nu s-a menţinut totuşi în estetism şi subiectivism pur ; cultura sa l-a îndrumat spre ideea permanenţelor intelectuale, în sensul cărora s-a aplecat cu pasiune asupra poeţilor francezi vechi. Dacă la început a considerat critica drept o reflectare narcisică a operei, mai tîrziu a ridicat-o la demnitatea de gen propriu, asemenea poeziei. Împotrivindu-se criticii judecătoreşti (de clasare) a lui Brunetière, fiindcă socotea estetica posterioară artei, locul său este, aşa cum au observat comentatorii lui, între teoreticianul pozitivist al „genurilor literare" şi impresioniştii Lemaître şi France, căci a dat gustului semnificaţie de dogmă şi s-a constituit în ghid al poeţilor. Nihil in intellectu quod non prius fuerit in sensu, proclamă el, dar se amendează apoi susţinînd că după ce senzaţia devine imagine, aceasta la rîndul ei se transformă în idee, şi îşi încheie gîndul prin concepţia unităţii indestructibile a formei cu fondul : „Toute pensée a une limite, donc une forme". Şi tratînd problema stilului drept o problemă de fiziologie, remarcă totuşi : „nimic nu moare mai repede ca stilul ce nu se sprijină pe soliditatea unei puternice gîndiri". Urmînd ca apologetul valorilor obscure şi liminare ale poeziei, individualistul pur, esteticianul anarhic al simbolismului să sfîrşească prin a declara (spre deosebire de impresionişti !) : „un critique est un directeur de conscience ou rien du tout". Bineînţeles, această evoluţie şi această imagine integrală a figurii spirituale a lui Remy de Gourmont se desprinde abia din unghiul de vedere al depărtării istorice. Pentru tînărul Lovinescu el va fi fost desigur doar teoreticianul unei şcoli literare apatride şi nebuloase, faţă de care nu putea simţi nici o atragere. Au-

torul de mai tîrziu al teoriei sincronismului s-a arătat deci inițial plin de rezerve față de simbolismul românesc (și nici n-ar fi putut să vadă atunci apropieri între critica sa și cea simbolistă !), iar cînd a fost nevoit să cedeze, a pus totuși accentul, în numele sincronismului — căci socotea simbolismul depășit — pe expresionism, pe poezia modernă ideativă a lui Camil Petrescu, Lucian Blaga și Ion Barbu, după cum o dovedesc paginile din Critice (Poezia nouă) sau Istoria literaturii (volumul închinat evoluției poeziei lirice).

În afara probelor practice de înceată receptare a simbolismului nostru de către E. Lovinescu, probe ce pot fi scoase din diferitele ipostaze ale tratării poeziei lui Bacovia, de la „figurina" din 1927 pînă la deplina sa asimilare din Istoria literaturii (1937), există o serie întreagă de documente teoretice esențiale, începînd cu analiza din Critice, IX (Poezia nouă). De bună seamă, tonul polemic în care e tratat aici simbolismul vine și din reacția față de exagerările lui B. Fundoianu și N. Davidescu. Acesta din urmă afirmase că literatura română capătă individualitate abia o dată cu noul curent simbolist și Lovinescu răspunde aspru : „d. Davidescu nu i-o recunoaște decît cînd și-o pierde", afirmație gravă deci, prin care simbolismul e considerat o modalitate pernicioasă literaturii noastre. Pornind apoi la o cercetare mai calmă, deși rezervele se resimt, atitudinea criticului nefiind menită încă să ducă la o acceptare integrală. Definiția simbolismului e corectă : „în esență, el reprezintă adîncirea lirismului în subconștient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc" și se bazează pe citate din Paul Verlaine, Mallarmé și Paul Valéry. „În principiu (sublinierea aparține criticului), va conchide acum Lovinescu, admitem deci simbolismul ; îi recunoaștem meritul în adîncirea izvoarelor lirismului ; și oricît de parțială s-ar fi arătat, acțiunea lui a fost binevenită : formulele cad, și, după înlăturarea învelișurilor nefolositoare, se prăvale în pămîntul primitor sîmburele ce va rodi." Dar revenind la tărîmul lirismului românesc, refuzul e net : „departe de a ne constitui o fizionomie proprie, simbolismul, prin esența lui, se așază dincolo de contingențele etnice". Acest refuz se dezvoltă în sfîrșit printr-o argumentare foarte semnificativă pentru stadiul de atunci

al vederilor critice lovinesciene : „Explorînd sufletul pentru a ajunge pînă la fondul lui muzical, simbolismul nu e arta particularului ; nu e o artă națională, ci o artă umană ; nu pornește din conștient ci din inconștient ; izvorînd din lumea instinctelor, e mai mult de domeniul fiziologiei decît al psihologiei. Prin esență, simbolismul nu e românesc ci uman ; prin tehnică, el e o adevărată producție de imitație franceză. Literatura română nu poate deci începe, nici nu se poate continua printr-însul. Fizionomia ei e cu totul alta. Prin Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Coșbuc, Goga, Sadoveanu, Agârbiceanu, Brăescu, Brătescu-Voinești, Hogaș, Rebreanu, Ion Pillat și alții, sufletul românesc nu se ridică numai pînă la o expresie artistică întîmplătoare, ci pînă la o artă națională, conștientă de solidaritatea ei și profund originală". Căci într-adevăr, la alt stadiu ne aflăm o dată cu Istoria literaturii române contemporane, vol. III (Evoluția poeziei lirice), din 1927. Dacă definiția de ordin general continuă a fi cea pertinentă, din textul anterior, aplicațiile la domeniul autohton diferă sensibil, pierzîndu-și caracterul negativ : „Explorînd sufletul pentru a ajunge pînă la fondul lui muzical — zice de data aceasta Lovinescu, reluînd dar modificînd termenii anteriori —, simbolismul nu e arta particularului și, prin esență de nu și ca expresie, nu e o artă națională (sau e foarte greu să i se determine caracterul etnic), ci e o artă umană. Această lipsă de caractere etnice evidente i-au atras simbolismului contestația poporaniștilor. Plecînd de la premisa originalității etnice a artei, criticii poporaniști au tras concluzii și în domenii sociale, în care distincțiile etnice se estompează pentru a se pierde în adîncul omenesc, și apoi, printr-o conversiune de valori, au interpretat lipsa etnicului ca lipsa esteticului". Nu numai că dispare repudierea simbolismului prin seria de nume de la Alecsandri la Ion Pillat, dar se pot constata și alte modificări : în loc de „nu e o artă națională ci o artă umană", avem „prin esență de nu și ca expresie, nu e o artă națională (sau e foarte greu să i se determine caracterul etnic), ci e o artă umană", admițîndu-se deci un specific național al simbolismului prin expresie și totodată posibilitatea — deși dificilă — de a i se determina caracterul etnic, pe cînd în vechea versiune tocmai „expresia" apărea ca simplă imitație franceză ;

şi adăugîndu-se totodată un element de apărare a lui faţă de atacurile poporaniştilor. E neîndoios însă, aşa cum va reieşi din această cercetare a criticii lovinesciene, că schimbarea de atitudine, de loc contradictorie, ci în sensul nuanţării, nu vine din necesităţi polemice faţă de poporanism, ci din o mai adîncă şi mai precisă înţelegere a fenomenului literar, din creşterea organică a receptivităţii lui E. Lovinescu. Pentru că în alt text din Critice, VII (1929) (chiar în paginile imediat următoare din Istoria literaturii, fusese calificat drept „un fenomen literar ce a existat, a produs o revoluţie în poezia română, după ce produsese aceeaşi revoluţie şi în alte literaturi, a fost depăşit în propria lui direcţie de expresionism, iar în direcţia potrivnică a întîmpinat o reacţiune prin încercarea de intelectualizare a emoţiilor, a încetat ca şcoală organizată, deşi îşi supravieţuieşte nu numai prin cîştigurile trecute în patrimoniul obştesc al lirismului, ci şi prin cîţiva poeţi de talent, investiţi cu toate caracterele simbolismului pur"), să avem o formulare de ordin general, cu implicaţii practice evidente, nu numai judicioasă, ci şi dovedind receptarea exactă a fenomenului, chiar prin acel „simbolismul pare azi învechit", care corespunde adevărului — încît în Istoria literaturii din 1937 poziţia criticului să rămînă neschimbată. E. Lovinescu a utilizat de altfel termenul de sugestie, în înţelesul său simbolist, şi cu prilejul diverselor referiri la poezia lui Eminescu din Istoria literaturii (1926—1929), iar un capitol din Mutaţia valorilor estetice e dedicat Intraductibilităţii valorilor de sugestie, cu trimitere directă la poeţii simbolismului, de la Rimbaud la Verlaine, la Mallarmé, la Valéry şi pînă la versurile raciniene relevate de teoria poeziei pure! E faza asimilării complete a mişcării simboliste de către criticul „impresionist" român, care avea să-şi definească metoda critică („impresionistă"), în Memorii II (1932), potrivit terminologiei simbolismului: „Pentru a ajunge la impresia elementară, la nota de bază sau muzicală (s.n.) a operei de artă, nu există decît calea intuiţiei, a cărei prezenţă consacră pe critic". Cuvîntul său asupra modernismului poetic reflectă acum o sensibilitate perfect realizată în evoluţia sa: „Progresul expresiei poetice se face împotriva bunului simţ prin cucerirea treptată a ceea ce pare absurd. Iată de ce este o operaţie lamentabilă — mai

ales cînd vine de la poeţi sau foşti poeţi — izolarea şi ridiculizarea prin reducere la absurd a imaginilor tinerilor noştri scriitori: absurdul de azi e expresia de mîine şi banalitatea de poimîine" (Mutaţia valorilor estetice, p. 216—217).

Spre a desprinde adînca semnificaţie a procesului de integrare simbolistă a criticii lovinesciene, în sensul organicităţii acestui proces, atît de încet dar atît de inevitabil în desfăşurarea sa, trebuie puse în lumină cîteva texte revelatoare: texte psihologic importante şi care explică tardiva, dar fatala conştiinţă a lui Lovinescu însuşi cu privire la sensul operei lui, pe care chiar el a fost menit să-l sesizeze, întîiul. Ceea ce comportă în mod natural o mai exactă definire a unei opere critice calificată pînă în zilele noastre drept „impresionistă", atunci cînd de fapt metoda lovinesciană era, la nivelul cel mai înalt, tipic simbolistă, mai aproape de un Remy de Gourmont decît de Jules Lemaître sau Anatole France, în pofida împrejurării că autorul ei a receptat cu greu simbolismul şi n-a fost deci promotorul şi criticul curentului respectiv la noi, ci dimpotrivă, de la începuturi şi multă vreme încă, un adversar. Putinţa de a descoperi şi înţelege importanţa fenomenului vine tocmai din pătrunderea şi fineţea psihologică cu care Lovinescu şi-a analizat propria sa creaţie. Ceea ce e cu atît mai interesant, cu cît G. Călinescu a intuit adevărul, într-unul din contradictoriile lui portrete închinate criticului, însă n-a tras consecinţa firească de a fixa în Istoria literaturii o imagine corespunzătoare definitivă, ci a mers pe făgaşul comod şi superficial al încadrării „impresioniste" („încă din prima fază a activităţii mele — zice autorul Memoriilor, II — am înclinat, astfel, instinctiv, spre tehnica sugestiei, în care opinia critică nu e afirmată şi nici raţionată, ci sugerată prin procedee literare; pentru fixarea naturii şi calităţii artei unui scriitor, această critică nu întrebuinţează caracterizări, definiţii şi sentinţe, ci, asimilîndu-şi atmosfera scriitorului, caută să o recreeze sintetic pentru a produce în conştiinţa cititorului intuiţia, nu cunoaşterea noţională, procedeu pus în lumină cu pertinenţă de d. Călinescu în studiul său şi înrudit cu tehnica de sugestie a poeziei simboliste").

În Memorii, III, Lovinescu se descrie ca un individualist înnăscut, un spirit izolat, de artist, incapabil de a se angrena

în viața universitară a epocii sale și a școlilor prin care a trecut — inclusiv Sorbona, — de a se lăsa prins sufletește în ritmul activității comune : școală, literatură și chiar societate (p. 262). Lipsa de dorință de a parveni social și tendința de a se desface de prejudecăți academice, și-o numește foarte cu tîlc „diletantism" (Memorii, I, p. 77). Răbdarea cu care, mai tîrziu, a primit în casă atîția oameni, fie în vizitele zilnice de după ora 5, fie în cenaclul Sburătorul, o explică prin „umilința suportată într-o epocă de fremătătoare sensibilitate" la Epoca lui T. Pisani, unde el era primit cu o indiferență jignitoare, de care a vrut să scutească pe alții (Memorii, I, p. 88). Analizîndu-și apoi psihologia care l-a făcut să-și conducă viața după normele singulare ale individualismului său, o fundamentează existențial, printr-o „viziune pesimistă și indiferentă, un gust sălciu de neant și de cenușă, gust indelebil și ecvație personală, pe care nimic n-o poate stimula ; gust determinat poate la început de un deficit de viață și de senzația unei morți timpurii, dar rămas și mai tîrziu ca însăși formula personalității, în care toate valorile vieții, valori morale și sociale, măriri și «locuri», bani și onoruri se estompează și se degradează în nuanțe evanescente, viziune relativistă, în care totul s-ar nărui și s-ar preface în neant, de n-ar rămîne axa unui interes pentru a da încă o apetență vieții într-o inapetență universală, axa spectacolului estetic, singura ei legitimare, — formulă nietzscheană, după care viața merită să o trăim prin frumosul ce ne oferă și să o activăm prin frumosul pe care ne încumetăm să-l realizăm" (ibid. p. 108—109). Și dacă în diverse rînduri Lovinescu a exaltat „preeminența artistică a moldovenilor în destinele neamului", el include propria sa sensibilitate creatoare în contemplativitatea moldovenească, cu „tragicul mișcării undelor între două neante" (Memorii, II, p. 91—92) ; de unde, această mărturisită identificare cu simbolismul poeziei lui Camil Baltazar : „L-am susținut cu insistență, nu din prietenia care închide ochii, ci, probabil, din recunoașterea în literatura lui a expresiei formulei mele poetice, întrucît, ca și orice cititor în artă, criticul se caută pe sine și nu e satisfăcut decît cînd se găsește. Figurația, muzicalitatea cu reveniri de cantilenă, elementul sugestiv, tonalitatea medie, elegiacă, învinsă de «jale» și «duio-

șie» moldovenească, conveneau și formulei simboliste în genere dar și temperamentului meu elegiac, contemplativ, esențial moldovenesc" (ibid. p. 170). Iată, prin urmare, valorificarea stilistică prin simbolism, a structurii temperamentale, de rasă determinată, a criticului care repudia la început simbolismul tocmai în numele specificului național !

Conștiința deplină a simbolismului structural al criticii sale îl va face pe Lovinescu să generalizeze faptul, pînă la a-l înălța la rang de idee estetică, spre a cuprinde într-un cadru teoretic ceea ce el numește „originea muzicală" a criticii sale (în Memorii, I, p. 154—159). La această treaptă a integrării simboliste, E. Lovinescu dezvoltă concepția, după care, speculația intelectuală își are punctul de plecare doar aparent în elementul noțional ; ca factor creator, elementul noțional participă la o zonă mai complexă, la o stare (s.n.) de conștiință organizată care, la rîndul ei, e precipitată (s.n.) dintr-una mai profundă, muzicală (s.n.), atribut pe care criticul recunoaște a-l fi împrumutat din studiul asupra simbolismului — deci dintr-o zonă obscură și irațională (s.n.) : „Îndărătul construcțiilor ideologice se află stări muzicale condensate la un moment dat în atitudini sufletești diferite, capabile de a alimenta construcții organice". „Rațională, în întregul lor, construcțiile ideologice au o bază irațională, adeseori neanalizabilă (s.n.). Acest substrat irațional, spune Lovinescu, asigură vitalitatea necesară oricărei (s.n.) opere critice. Și apropiindu-se de gîndirea unui Blaga, Lovinescu conferă stilului de asemenea o origine subconștientă, aprioric (s.n.), într-o zonă a concepției imprecise" (s.n.), ca să folosim chiar termenii criticului. În mod paradoxal, față cu raționalismul sceptic, al formației sale și al atitudinii spirituale declarate o viață întreagă, manifestată și în aversiunea față de curentele literare mistice și în apologia maiorescianismului critic, E. Lovinescu ajunge să considere lucrarea lui cea mai apropiată de materialism, Istoria civilizației române, drept rod al dispoziției sufletești muzicale, țîșnită dintr-un fond irațional, mistic ! : „Aparent raționalistă, mai ales în studiile de o argumentare mai susținută, cum ar fi, de pildă, în Istoria civilizației române moderne, punctul de plecare al acestei critice pornește din izvorul misterios al unor stări de conștiință iraționale, cinestezice, care, în momentul

sortit de destin sau printr-un efort voluntar de creaţie, se limpezeşte într-o stare sufletească organică sau capabilă de a se organiza, după cum pe apele fermecate de dorinţa celui ce le fixează, se încheagă icoana clară a fiinţei aşteptate. E, firește, numai un punct de plecare dar, pentru individ, identic aşazisului «fenomen originar», întrucît din minusculul lui sîmbure, ca din inima sultanului eminescian, se poate revărsa copacul ce a adumbrit toate hotarele pămîntului. Lucrul, de altfel, nu e nou, şi în procesul creaţiei el constituie ceea ce numesc unii esteticieni elementul «mistic», pe care îl afirm însă şi la critică, firește cu rezerva aceleiaşi experienţe personale şi, din necesitatea proiectării de sine, îl presupun valabil şi în procesul creaţiunii ştiinţifice".

În capitolele finale din Memorii, *II, E. Lovinescu revine, nuanţînd ori concretizînd şi mai categoric aceste idei într-un ultim efort de estetică introspecţie : „Trecerea de la stările obscure de conştiinţă la formularea precisă se face prin intervenţia miraculoasă a unei simple foi de hîrtie albă, dinaintea căreia efluviile muzicale devin cugetare organizată" ; adică, vrea să spună, actul critic e un act de inspiraţie, act de creaţie artistică, termenii metaforici ai definiţiei rămînînd tributari simbolismului. Recunoaşterea aderenţei simboliste nu e numai totală, dar acoperă în întregime vechile considerente în trasarea elementelor criticii „impresioniste" lovinesciene („impresionismul" său a devenit, în conştiinţa lui Lovinescu, sinonim cu simbolismul, ca structură personală), cu implicarea, contradictorie în aparenţă, a dispoziţiilor* temperamentale *de claritate latină — dispoziţii prin care se explică, tot temperamental ! rezerva iniţială a criticului faţă de simbolism, acceptat teoretic doar pe cale deliberativă ! Simbolist — adică* nordic *(s.n.) prin structură — dar totodată latin prin structură, Lovinescu şi-a sesizat, după cum mărturiseşte, acea parte obscură a psihologiei sale, doar prin înceata şi îndelunga deliberaţie : doar prin acceptarea, din necesităţi teoretice a simbolismului altora, şi l-a descoperit şi recunoscut pe al său propriu :*

„Pentru a-mi dovedi aderenţele «simboliste», am indicat forma specială a creaţiei mele prin stări sufleteşti muzicale, adică mai mult prin acţiunea obscură a forţelor inconştiente

decît a unei speculaţii intelectuale, formă esenţial simbolistă. Reducerea simbolismului la expresia stărilor muzicale neorganizate pleacă, prin urmare, dintr-un fundament temperamental ; în elaborarea ei în Poezia nouă *(1924), proiectîndu-se instinctiv, însuşi felul meu de creaţiune critică reprezintă prelungirea personalităţii mele psihologice.*

Instrumentul de expresie al simbolismului fiind sugestia, de mult încă, înainte de a fi luat o atitudine modernistă, am încercat, după cum am spus, realizarea unei critici fără afirmare şi fără negare, fără întrebuinţarea ponderelor materiale ce fixează valorile în cifre şi cantităţi, a unei critici de valori imateriale, fără calificări, a unei critici de nuanţe şi de sugestie. Coincidenţa personalităţii artistice cu personalitatea umană, pentru a vorbi în termeni critici, se opreşte însă aici : de trecem la realizare, adică la expresia stărilor muzicale de conştiinţă, diferenţierea e evidentă în sensul incapacităţii aproape totale a obscurităţii, în timp ce obscuritatea şi lipsa de organizare constituie elementele esenţiale ale simbolismului în producerea sugestiei. Luînd conştiinţă de sine ca şcoală literară în Franţa, simbolismul nu e, în realitate, nici francez, nici latin, ci de origine nordică, întrucît claritatea şi ordonanţa latină nu pot fi simboliste, ci numai vagul nordic, fumuriul, nedefinitul, inconştientul, latentul, sugestivul produs prin incert, echivoc, nuanţă, repetire. De structură pur latină, expresia mea e lineară, geometrică, arhitecturală, evitînd repetirea, linia frîntă. Dispoziţia temperamentală a clarităţii ar fi trebuit să ducă (numai sub acest raport) la o atitudine împotriva obscurităţii simboliste, dacă peste omul temperamental nu s-ar fi altoit omul deliberativ, capabil de a concepe şi alte forme de cugetare sau de expresie decît cele ale temperamentului său. Pe cale speculativă am ajuns, aşadar, la teoria genurilor literare, în care, procedeele fiind reclamate de însăşi natura genurilor, am recunoscut că sugestia pe bază de elemente obscure, de incoerenţă, chiar prin redarea unor stări de conştiinţă neorganizate reprezintă o tehnică legitimă".

Ideea mutaţiei valorilor estetice apare astfel la rîndul ei, de origine muzicală : „valoarea muzicală a mutaţiei ca şi a relativismului de la baza ideologiei mele, care, departe de a fi o manifestare bovarică, reprezintă expresia temperamentală cea

mai fidelă, valabilă nu numai pentru valorile estetice, ci pentru toate celelalte valori, fără excluderea chiar a celor morale. Cu toată tendința spre clarificare, simplificare, spre finit — viziunea mea cosmică rămîne încă tulbure, inconsistentă, devenire fără realitate, mutație fără evoluție, noțiunea progresului introdusă în sînul acestei schimbări perpetui fiind, de fapt, de natură ideologică. Temperamental, mutația e haotică, nu numai în sensul lipsei de directivă și de organizare, ci și în sensul oricărei alte îndreptățiri decît cea estetică".

Cît despre sistemul de idei sociale pe care l-a construit în Istoria civilizației române, *criticul îi atribuie calificativul de «creație bovarică», socotindu-l ridicat pe cale deliberativă, împotriva propriilor lui date psihologice fundamentale (simboliste), ca și a culturii și formației sale intelectuale, — joc inextricabil și deschis contradicțiilor, de elemente intrate în complexiunea unei personalități morale, joc care îi îngăduie să-și justifice după cum urmează poziția sa față de simbolism, pe treptele diferite ale reflectării critice : „curentele fiind determinate însă de sensibilități artistice și nu de doctrine, de scriitori și nu de critici, rolul acestora este, în realitate, de a le organiza mai tîrziu formula sensibilității, iar meritul lor stă în luciditatea cu care îi fixează elementele esențiale și în autoritatea morală pusă în serviciul ei".*

Mai profund însă, fiindcă de data aceasta coboară cu ascuțită conștiință la rădăcinile existențiale ale structurii sale psihologice și morale, complex — dacă nu contradictoriu totuși — (și deci și ale simbolismului său de structură) apare următorul text, atît de amar în litera lui, dar atît de tragic optimist în autentificarea spiritului creator, text absolut definitoriu nu numai pentru omul, dar și pentru criticul (artistul) Lovinescu : „Îndărătul relativismului întregii mele opere se află, prin urmare, o realitate sufletească, conștiința de fiecare minut, stringentă, pururi actuală și nu teoretică a neantului universal, ce nu putea împinge decît la o viziune cosmică, în care valorile se degradează și se estompează în indiferența totală. Deși putea duce la anarhie morală, sau, cel puțin la contemplativitate pură, sensul acut și prezent al labilității n-a dus nici la una, nici la alta ; nimicind pînă și germenele voinței de putere, în virtutea paradoxului trăit de oricine din noi,

a lăsat neatinsă necesitatea activității spirituale dezinteresate, care, lipsită de finalitate, fatală, irațională și irezistibilă, domină, astfel, într-un peisagiu de cenușe"..

Pe planul creației critice, acest fond adînc va produce stilul lovinescian („poezia de paianjen ce-și scoate din organismul său minunata plasă a pînzelor" — cum spune undeva definind, prin sugestie, lirismul unei poetese simboliste), capabil să recreeze, la nivelul emoției intelectuale, sintetice, universul difuz al atîtor scriitori, „atmosfera" de aburi strălucitori a atîtor opere de artă.

IDEILE ESTETICE ȘI CRITICE ALE LUI E. LOVINESCU

Simbolist prin structură (prin „temperament", cum spune el), deși n-a fost criticul școlii simboliste la noi, ca Remy de Gourmont în Franța, E. Lovinescu s-a considerat așadar un „impresionist", definindu-și metoda pe de o parte prin relativismul estetic, iar pe de alta prin „reducerea expresiei unei idei la elementul său esențial", ceea ce înseamnă a ocoli accesoriul pentru a viza direct principiile generatoare, a ignora părțile *pentru a intui* totul, *a renunța la analiza laborioasă spre a recurge doar la simpla emoție estetică. Chiar în 1925, cînd proclamă în acești termeni metoda sa „impresionistă"* (Critice, *II), bazată pe fantezie și sugestie (atît de importantă se dovedește în critica lovinesciană noțiunea de sugestie, încît recunoașterea izbînzii literare a tălmăcirilor homerice ale lui Murnu pornește, în* Mutația valorilor estetice, *tocmai de la constatarea că valoarea de sugestie poetică a* Iliadei *s-a pierdut pentru totdeauna și nu mai puțin în cazul cunoscătorilor de limbă elină, putînd fi doar recreată cu mijloace proprii de traducătorul congenial). Lovinescu refuză doctrina, teoria artei și literaturii. Drept urmare,* Mutația valorilor estetice *poate fi socotită o adevărată antidoctrină, o încercare de a sistematiza repulsia criticului față de teoria fenomenului artistic, iar efortul său de a-și fundamenta ideile literare pe o sociologie românească, în* Istoria

civilizației române moderne *apare cu atît mai curios. Adevărul este că această lucrare doctrinară s-a născut nu din trebuințe teoretice implicite criticii lovinesciene, ci din situația ei istorică dată, din nevoia polemică de a o justifica față cu tendințele literare ale vremii, reprezentate prin sămănătorism, poporanism și neojunimism.*

Relativismul lovinescian fiind funciar, e vechi ca și activitatea criticului: „în mișcarea literară ceea ce e sigur, sînt numai momentele pe care le analizăm" — susținea în Pași pe nisip, *unde un element de certitudine principială („Criticul nu știe nimic din ceea ce va fi, căci numai mișcarea astrelor se poate calcula matematic, totuși mai totdeauna* e sigur") *se vede grabnic, pe cale subiectivă, anulat: „Paginile de critică literară ce urmează n-au însă această siguranță". Pare deci natural ca forma „definitivă" dată în 1925, în* Critice, *II, rîndurilor din 1907, în care criticul leagă viabilitatea operelor lui Caragiale și Eminescu de sensibilitatea epocii ce le-a produs, să fie generată de același sîmbure (plăcerea ce o resimțim după două mii de ani la lectura comediilor lui Aristofan, „atît de locale și de sincronice", zice Lovinescu, are sens „documentar").*

În Mutația valorilor estetice *formularea principială e categorică: deoarece esteticul reflectă o plăcere variabilă, individuală, nu poate exista o doctrină estetică pe baze strict științifice (idee hazardată, într-o epocă în care știința esteticei se constituise atît de solid). Există însă posibilitatea unei istorii a variațiilor sentimentului istoric, determinate de rasă (prin care Lovinescu înțelege națiunea, etnosul) și timp. Civilizațiile sînt fenomene strict istorice și națiile care participă la un timp istoric comunică între ele datorită puterii de penetrabilitate a civilizațiilor, prin împrumuturi și adaptări conforme temperamentului etnic propriu fiecăreia. Imitația, care vehiculează împrumuturile, nu seamănă prin urmare cu un proces mecanic, steril, ci devine creatoare prin adaptarea la psihicul național. Variabil după epoca istorică și națiunea creatoare de civilizație, conceptul estetic constituie însă o formulă ermetică, impenetrabilă pe calea sensibilității, de îndată ce nu mai participăm la epoca și la nația respectivă. Mai mult, esteticul se limitează și prin percepția individuală, plăcerea estetică diferă de la popor*

la popor, de la epocă la epocă, dar totodată diferă și de la individ la individ, în sînul aceleiași epoci și aceluiași popor: „Estetica se pulverizează, așadar, în principiu în tot atîtea estetice cîți indivizi sînt: punct extrem al unui relativism împotriva căruia orice argumentare rămîne inoperantă" (Mutația, *p. 23). Conștient, după cum se observă, de sensul anarhic al acestei formulări, Lovinescu se amendează îndată reunificînd sentimentul estetic, în sînul societății, prin acțiunea artiștilor, a căror autoritate capătă insemne de legi, prin acțiunea snobismului menit să înlesnească această autoritate. Se mai amendează apoi prin recunoașterea faptului că noțiunea estetică a unei civilizații se leagă strîns de celelalte forme ale civilizației respective, de religie, filozofie, politică și mai ales de forma economică, întreaga conexiune redînd stabilitate la ceea ce părea de o labilitate anarhică. Fără a renunța însă la ideea cu mari consecințe pentru activitatea lui de critic literar, că nu poate exista comunicabilitate, în sensul trăirii estetice autentice, pure, cu epocile de artă revolute: „O dată cu timpul, partea vie, palpitul operei de artă se scutură, lăsîndu-i mai mult sau mai puțin numai scheletul, schema ideologică; firele directe ale intuiției estetice rupîndu-se, peste prăpastia timpului trebuie să aruncăm, cu multă trudă și erudiție, punțile cunoașterii intelectuale și istorice. Fenomenul pur estetic tinde să devină un fenomen cultural, care nu poate fi înțeles și nu-și capătă clar semnificația decît ca semn estetic al unei civilizații, ca manifestare a unei sensibilități de mult dispărute, ale cărei vestigii urmează să le studiem în complexul tuturor fenomenelor esențiale ce determină acea civilizație. Critica estetică nu-și pierde, firește, orice drept: dacă elementul de intuiție, de sensibilitate a dispărut sau s-a anemiat, mai rămîne încă loc pentru elementul tehnic al criticii, pentru studiul organizării și dinamicii operei de artă, pentru studiul fondului, al sentimentelor, al valorii psihologice a eroilor, și, într-un cuvînt, al altor elemente umane, a căror expresie a putut varia (și arta e expresie), dar a căror substanță a rămas întrucîtva neschimbată"* (ibid. *p. 52). De aici, din această conștiință acută și iremediabilă a rupturii sensibile dintre trecut și prezent, din precarul simțămînt al unicei realități estetice (ca fenomen viu, autentic) a prezentului, E. Lovinescu își justifică propria sa carieră cri-*

tică : „Dacă din primii ani am renunţat de a mă consacra exclusiv domeniului literaturii clasice, n-am făcut-o din îndemnuri de actualitate, ci din convingerea incapacităţii sufletului modern de a se identifica formelor de artă perimate. Studiul antichităţii, după cum am spus, reprezintă o nobilă necesitate spirituală de a ne proiecta în trecut, din insuficienţa fanteziei de a se proiecta în viitor într-o ţară utopică. Oază de reculegere şi reconfort sufletesc, refugiu din revulsiune faţă de materialismul şi contingenţele vieţii, ocupaţie profesională, obiect de cercetare filologică sau istorică, negreşit, — dar nu şi obiect de identificare estetică fără primejdia unei măşti de ipocrizie permanentă. O dată cu înrădăcinarea convingerii a existenţei unei impermeabilităţi între noi şi antichitate, pentru a-mi exercita investigaţia critică în deplină sinceritate, fără prejudecăţi milenare şi ipoteze contestabile, nu-mi rămînea decît actualitatea cea mai apropiată, actualitatea literaturii naţionale, singura de resortul criticii bazate pe sensibilitate, pe consonanţă de sensibilitate. Proiectarea în trecut şi regăsirea de sine idealizată pot produce o mulţumire sufletească, dar nu şi îndreptăţi atitudinea de falsă călăuză a unor cititori mai puţin iniţiaţi. În sentimentul profund al unei iremediabile prăpăstii estetice între noi şi trecut, peste care nu putem decît arunca punţi intelectuale, nu numai de cunoştinţe istorice necesare, uşor de căpătat, dar şi de raportare continuă la sensul civilizaţiei, adică la elementul rasei şi al timpului, pentru a obţine la urmă numai o cunoaştere raţională dar nu şi sensibilă, mi-am găsit obligaţia de a mă menţine aproape exclusiv în studiul unei epoci restrînse şi a unei literaturi, oricum, modeste“ (p. 79—80). De aici se trage pasiunea pentru literatura contemporană, energia şi efortul neîntrerupt de a o înţelege şi a o promova, fapt ce se manifestă şi în cerinţa ca şcolile să devină locuri de iniţiere şi focare de răspîndire a sensibilităţii moderne : „scriitorii vechi trebuie să fie cunoscuţi în istoria literaturii prin bucăţile lor caracteristice, fără să figureze, totuşi, ca modele estetice. În nişte cărţi de lectură unde nu se citează nici o poezie a d-lui T. Arghezi sau a altor poeţi care au dus atît de departe posibilităţile de expresie poetică a limbii române, nu pot figura la infinit modele luate din Bolintineanu, Beldiceanu sau chiar Alecsandri,

de care ne despart veacuri de evoluţie literară comprimate în cele cîteva decenii de la moartea lor“ (p. 131—132).

Spre a înţelege, în deplina-i semnificaţie, o atare atitudine, trebuie să avem în vedere nu numai împrejurarea că Lovinescu era prin structură — în ciuda conservatismului său originar şi a pregătirii sale umaniste, — un obsedat al adevărului sub forma viului şi autenticului, ci şi faptul că el a apărut în critica noastră la o răspîntie de lumi, cînd domneau epigonii marilor realizări din veacul al XIX-lea şi se năştea literatura română modernă, cu adevărat sincronic europeană, care îşi aştepta codificatorul şi îndrumătorul. Atitudinea lui era dictată de nobilul şi sincerul îndemn moral spre progres. În mod contradictoriu structurat psihic spre inerţii intelectuale moldoveneşti şi simbolism estetic, educat în spiritul adevărului deprins din junimism, el s-a recunoscut cu greu pe sine pe calea simbolismului, dar în mod irezistibil şi fatal tocmai datorită propensiunii morale spre progres şi autenticitate. Un fond sufletesc grav şi sceptic, un profund sentiment al responsabilităţii faţă de sine însuşi au contribuit la înceata, dar sigura sa evoluţie spre descoperirea simbolismului personal şi promovarea modernismului în literatura română, ca trăsături ale viului în vastele cimitire ce împrejmuie prezentul.

Extremele între care se rezolvă ideea mutaţiei estetice din critica lovinesciană şi din conştiinţa criticului pot fi consemnate între două citate din Memorii, *II, primul de ordin strict principial : „nefiind pe bază de pură sensibilitate estetică, admiraţia operelor de artă ale trecutului nu se identifică prin urmare cu plăcerea estetică“ (p. 292), şi al doilea de ordin practic, prin diferenţierea faţă de Maiorescu („şi-a republicat articolele fără să le fi adus cea mai neînsemnată schimbare“, zice el) : „cu o conştiinţă mai mult artistică decît documentară, şi în continuă evoluţie, eu m-am condus de alte norme, făcînd să participe ediţiile succesive la variaţiunea concepţiilor mele stilistice ; o astfel de atitudine nu trebuie privită însă ca un semn de uşurinţă şi de instabilitate, ci, dimpotrivă, ca un semn de conştiinţă artistică şi de pasiune a realizării de sine în orice moment dat prin suma experienţelor acumulate“ (p. 17) ; diferenţiere asupra căreia Lovinescu revine semnificativ mai tîrziu, cînd caută puncte de reazem „mutaţiei“, chiar în atitudinea*

magistrului său. Iată deci cum, în perioada ultimă a activității sale, cînd, odată opera sa încheiată, Lovinescu făcea supremul efort de a apăra integritatea principiului estetic, a sensibilității vii și a adevărului în artă, prin monografia închinată criticului Junimii *și generațiilor ce-l reprezintă, autorul* Mutației valorilor estetice *încearcă acum nu a se diferenția, ci a găsi identitate „temperamentală" de nu totdeauna ideologică, în predecesorul de la care se revendica moral : „Dacă îl vom urmări într-o linie nu totdeauna dreaptă, ci cu reveniri polemice, o facem nu numai din datoria de a urmări opiniile lui Maiorescu asupra unor scriitori și literatura ieșită din raza activității lui critice, unde se cuvine măsură și prudență pentru a nu te descalifica, ci și cu un sentiment de relativitate asupra mutației valorilor estetice, sentiment pe care, deși estetician absolut, l-a avut și Maiorescu. Căci ce înseamnă precauțiile, cu care se exprimă despre scriitorii contemporani, legîndu-i doar de timpul activității lor ? Ce înseamnă prefețele edițiilor lui succesive, în care revine asupra unor nume, dacă nu sentimentul relativității valorilor estetice ?"* (T. Maiorescu, *I, p. 304*), *iar la p. 311 revine încă o dată, stăruind asupra „revizuirilor" maioresciene, în legătură cu locul lui Samson Bodnărescu în literatura „direcției noi". Încercare nu numai explicabilă (în momentele de grea cumpănă pentru „estetic" în care au fost scrise aceste rînduri), dar și legitimă dacă luăm în considerare, sub aparentele contradicții, sinuoasa poate, dar profund organica dezvoltare a gîndirii critice lovinesciene (vrînd să-l absolvim pe Lovinescu de „contradicții" am putea să-i citățm aforismul : „Cînd mă surprind contrazicîndu-mă, mă consolez cu afirmația lui Benjamin Constant : ceea ce spun e atît de adevărat încît și contrariul e tot atît de adevărat"* — Critice, *II, p. 98*).

Dar să reluăm sistematic, de pe largul cuprins al operei sale, ideile lui E. Lovinescu privind fenomenul artistic și posibilitățile criticii implicite. Un alt aforism, tot din Critice, *II, reprodus în „ediția definitivă" din 1926, sună : „Cu timpul, emoțiile estetice au devenit mai mult intelectuale. Nemaifiind în stare să avem emoții directe, pur estetice, nu admirăm fenomenele naturii, cît admirăm, prin amintiri și sugestii istorice, ruinele, tablourile vechi sau orice altă operă de artă a trecutului. Istorismul ne-a deformat, deci, natura emoțiilor (p. 95). Capătă*

glas aici, mai mult decît în Mutația valorilor estetice — *unde autenticitatea emoției era totuși deplin recunoscută în contemporaneitate, în prezența operelor vii ale prezentului istoric, regretul față de* deformarea *emoției prin istorism, adică prin cultura artistică obținută pe baza creațiilor tradiției. Împins la extrem, scepticismul lovinescian cu privire la putința noastră de a recepta real arta trecutului pune cu deosebită pregnanță în lumină atît paradoxul umanistului, format la școala clasicilor greci și latini (traducătorul admirabil al lui Homer și al lui Tacit !), cît și sufocanta necesitate de a trăi direct, întru* natură, *valorile estetice : expresia „fenomenele naturii" nu se referă de fapt, în acest caz, la frumosul natural, în contrast cu frumosul artistic, ci la frumosul artistic viu, ca natură, în prezentul său istoric. După cum rezultă din întreaga sa operă critică, pentru Lovinescu arta adevărată era un fenomen natural, organic, neîngrădit nici de doctrinele criticilor, nici de tradiția anchilozantă și falsificatoare, adică de tradiția preluată prin istorism. Tradiția vie, organică, e reprezentată în primul rînd prin etnicitatea artei : „A te concepe în afară de rasă este un caz de bovarism, posibil în teorie, dar contrazis în practica celor mai elementare manifestări sufletești și cu atît mai mult în artă. În acest sens, etnicul este o condiție a esteticului, care purcede de la o sensibilitate mlădiată de biologie și de determinismul istoric și realizată într-un material verbal, el însuși depozitarul milenar al psihei colective"* (Istoria literaturii române contemporane, *III, p. 273*).

În ciuda diferențelor dintre cei doi critici, mai cu seamă în concepțiile lor sociale, E. Lovinescu s-a revendicat întotdeauna de la Maiorescu și a căutat, de cîte ori avea prilejul, să arate temeiurile maiorescianismului său — și adevărul e că influența patronului Junimii *asupra celui care l-a combătut cu atîta vigoare și noblețe în* Istoria civilizației române, *s-a păstrat neștirbită, de-a lungul evoluției spirituale a urmașului său. Nu poate apărea decît firesc, deci, ca Lovinescu să acorde, întocmai ca înaintașul său, o mare importanță caracterului moral al artei, moralitate ce constă în* dezinteresare. *Următorul omagiu adus moștenirii lăsată de* Junimea, *în* Memorii, *III, implică indirect accepția maioresciană a caracterului* dezinteresat *al artei (omagiul se referă, în continuare, direct la „gratuitatea*

preocupărilor intelectuale şi literare") : „Acţiunea cea mai puternică a Junimii asupra generaţiei mele, adică asupra generaţiei ce i-a succedat şi a avut un oarecare contact cu fruntaşii ei, rămîne însă de ordin moral. Privim ca un miracol faptul că în mijlocul unei epoci de bîjbîieli şi de apetenţe pur materiale, a unei dorinţe de parvenire şi de îmbogăţire, a unui politicianism fără frînă morală şi a unei lipse de cultură şi de seriozitate ştiinţifică, s-au găsit cîţiva oameni, reuniţi nu numai de un mănunchi de idei comune căpătate în universităţi străine şi de o identitate de idealuri, ci şi ceea ce e mai presus decît orice, de o identitate de caracter, a cărui notă esenţială a fost dezinteresarea". Mai tîrziu, în Memorii, IV, operînd distincţia între artist şi ziarist, va recurge chiar la termenii maiorescieni : „În artist trăieşte această conştiinţă de a transforma materia, cotidianul, individualul în esenţe, în modele, adică de a suprapune realităţii o lume ideală, obiect de contemplaţie senină, împinsă, prin emoţia estetică, dincolo de bine şi de rău" — în vreme ce ziaristul : „Cînd nu reproduce numai faptul în sine pentru valoarea lui documentară, el scoate dintr-însul cel mult o învăţătură" ; aceeaşi idee prin urmare — arta e pe de o parte dezinteresată, iar pe de alta nu vizează scopuri didactice. Conform celui mai adînc înrădăcinat scepticism lovinescian, ideea moralităţii în sine, a trăirii estetice duce la concepţia artei ca iluzie salutară în neantul universal : „În prăbuşirea universală arta întreţine încă iluzia singurei forţe capabile să reziste măcinării timpului, iluzie salutară, tonică, prin care artistul nu împerechează două cuvinte, fără credinţa iraţională de a le fi proiectat să-şi continue himeneul mistic în infinitul timpului" (Memorii, I, p. 152).

Coborînd de la aceste principii generale privind caracterul şi sensul atitudinii estetice în artă, principii în care descoperim atît sîmburele maiorescian al concepţiei promovate de autorul „Mutaţiei", cît şi propria „metafizică" sceptică a lui Lovinescu (de fapt şi ea înrudită cu cea a lui Maiorescu), la concretul demersurilor artistice, constatăm mai întîi, în problematica fond-formă, preeminenţa problemelor de formă. Arta nefiind prin natura sa decît simplă expresie, spune criticul, intră în consideraţie abia din momentul transformării în formă, valoarea ei preconizîndu-se doar „pe măsura limitării elementului no-

ţional la un strict necesar" (elementul noţional, de speculaţie, fiind numai o parte din fond, şi anume aceea care autentifică arta). Dar, dacă Lovinescu declară că îşi întemeiază estetica (personală, ca şi cea obiectivă) pe disociaţia clasică a formei de fond, el stabileşte între cele două elemente o condiţionare reciprocă atît de intimă încît unitatea lor devine, ca şi la Remy de Gourmont, indestructibilă. La criticul simbolist francez, în artă, forma reprezenta limita gîndirii, ceea ce la Lovinescu se exprimă aşa : „arta începe precis din momentul speculaţiei personale nu numai în domeniul expresiei, cum se crede, ci şi în domeniul ideaţiei, iar artistul intră în rolul funcţiunii sale abia în clipa în care caută şi, de vreme ce-i artist şi găseşte, nu numai imagini noi pentru noţiuni vechi, ci şi avîntul necesar pentru zborul planat al speculaţiei intelectuale" — jocul formal al ideaţiei însemnînd „biruinţa ingeniozităţii intelectuale, speculativă şi inutilă, asupra fondului noţional, util prin natura sa ştiinţifică sau didactică, şi cu aderenţe, deci, în domeniul cunoaşterii sau al vieţii practice" (Memorii, I, p. 153—154). Unitatea fondului cu forma, ca biruinţă a formei asupra fondului, manifestîndu-se, la Lovinescu, asemenea kantienei „finalităţi fără scop", prin acea parte a fondului care e element noţional de speculaţie gratuită.

Tot în domeniile concretului artistic, pornind de astă dată de la distincţia nietzscheiană, în spiritul elin, dintre extazul dioniziac şi contemplaţia apolinică, E. Lovinescu reduce formele artei la două tipuri ce — socoteşte el — corespund anumitor categorii de sensibilitate. Creaţiile artistice purced fie dintr-o exaltare subiectivă, fie dintr-o contemplaţie obiectivă a lumii : clasicismul şi naturalismul tind la cunoaşterea pe cale sensibilă, pe cînd romantismul şi simbolismul la adîncirea în subiect, spre a-l cerceta sau spre a-l utiliza ca principiu exclusiv al cunoaşterii (expresionismul fiind, de pildă, ultima concluzie a idealismului kantian — Critice, IX, p. 21—22).

Sensul formal al elementului ideativ, noţional, din opera de artă, deşi aparţine fondului, în această concepţie, apare şi mai evident, dacă ne raportăm la conceptul diferenţierii, pe care Lovinescu îl introduce alături de cel al sincronismului. În Istoria literaturii române contemporane, III, criticul îşi fundamentează întreaga demonstraţie practică pe ideea că explicarea

operelor prin ideologia epocei nu înseamnă valorificare estetică, ci doar îndreptățirea lor istorică, de unde necesitatea de a adăuga sincronismului diferențierea, nu însă ca antinomie reală, ci doar aparentă ; dacă sincronismul, explică Lovinescu, este numai o lege de existență a vieții sociale, un factor de coeziune a tuturor manifestărilor ei, printre care intră și esteticul, — valorile estetice nu pot fi considerate nici ele ca valori exclusiv de diferențiere, căci, luată în sine, diferențierea nu acordă o calificație estetică ; ea înseamnă principial a face altminteri *(ne aflăm, firește, în planul* formei !), *așadar nu neapărat a face frumos (s.n.). Fără a fi o acțiune conștientă și arbitrară, și determinată de anumiți factori sufletești în strînsă interdependență, ea reprezintă, totuși, în cazurile în care e valabilă, un efort individual. Locul diferențierii, în cadrul valorilor estetice, pare deci să fie, pentru Lovinescu, analog cu locul noționalului, ca formă, înăuntrul fondului. Și astfel, o dată cu dispariția antinomiei fond-formă, dispare și antinomia sincronism-diferențiere.*

De problema fond-formă țin și paginile din Memorii, *II, în care, plecînd de la analiza propriei lui psihologii creatoare, E. Lovinescu generalizează spre a constata că — dată fiind marea complexitate a spiritului uman, cunoașterea relației dintre scriitor și opera sa nu poate fi rezolvată pe calea esteticismului pur, care scoate opera de artă de sub legile timpului, spațiului și cauzalității, rupînd legăturile dintre creator și creație și eliminînd necesitatea de a ne ocupa de psihologia ei ; dar nici considerînd-o proiecție fidelă a psihologiei autorului și inducînd de la operă la autor și viceversa o identitate perfectă ; și nici adoptînd bovarismul intelectual în integralitatea lui și văzînd între autor și operă un raport invers de complement, căci cazurile de absolută identitate între psihologia autorului și opera sa, ori de bovarism pur sînt rare. Suplețea pe care o pretinde în schimb Lovinescu analizei critice („întrucît omul și opera trebuiesc studiați fiecare în parte, fără a induce cu necesitate de la unul la alta sau invers și numai după studiul lor bilateral se poate preciza, care anume din elementele unei opere răspund psihologiei reale și care sînt pure creațiuni bovarice ale liberei determinări intelectuale" — p. 289) trebuie înțeleasă tot pe linia* diferențierii *și a* inge-

niozității intelectuale, speculative și inutile. *Căci, afirmă Lovinescu, odată punctul inițial găsit (adică, după cum am văzut, sîmburele noțional gratuit ce e parte a fondului), autorul devine creația propriei sale expresii* (ibid., *p. 275) ; ceea ce nu trebuie luat ca hazard formal, deoarece arta rămîne totuși „o constrîngere, o căutare și în definitiv, o poziție artificială" — adică o elaborație, cu toate atributele rigorii* (Memorii, *I, p. 175). Se observă deci pretutindeni, în ideația lovinesciană, prudența și rezerva față de posibilitatea unei interpretări estetiste a metodei sale critice, prudență și rezervă explicabile atît prin formația lui și prin nevoia de a-și întîmpina cu arme solide adversarii (căci de fapt el era un estet, dar nu în sens anarhic, ci în nobilul sens al cuvîntului, estetica lui fiind morală — nu amorală — și vizînd o artă superioară, cu rădăcini adînci în societate), cum și prin mărturisita limită a sensibilității : „Poziția ideologică luată dintr-o speculație pur intelectuală îmi impune, așadar, obligația morală de a admite teoretic orice inovare ca un element de progres, dar onestitatea mă silește de a recunoaște totuși că sensibilitatea nu aderează întotdeauna cu formele acceptate numai principial ca elemente necesare ale dialecticei estetice, după destine diferite : ale ideologiei de a se dezvolta prin speculație și deliberație și ale sensibilității de a fi expresia unei formații date"* (Memorii, *II, p. 300—301), rînduri ce se conjugă perfect cu prețuirea acordată clasicismului — pe care îl admiră atît de mult la Maiorescu — : „Plecat de la un artist normal clasicismul se adresează oamenilor normali și are perspectiva duratei pentru că oamenii normali vor exista întotdeauna, în timp ce, pornind de la un dezechilibru celelalte formule artistice participă mai mult la fenomenele de psihoză trecătoare ; trezesc entuziasmul sau indiferența după starea momentană a spiritului public"* (T. Maiorescu, *II, p. 424), precum și cu următorul comentariu pe marginea atitudinii lui Maiorescu față de reflexivul și politicul în poezie : „Politica, știința etc. nu sînt preocupări poetice, în sensul că poezia n-are a se îndeletnici cu descoperirea adevărului științific, moral, social : pasiunea poetului pentru aceste preocupări, ca și oricare altele, poate deveni însă obiect de poezie, întrucît îndărătul oricărei opere de artă se află o pasiune. Formulată așa, ca un principiu*

absolut, excluderea preocupărilor politice sau științifice din poezie nu se poate îndreptăți ; nu-i mai puțin adevărat că, de fapt, constatarea este exactă, deoarece foarte rar se întîmplă ca pasiunea poetului să se exercite asupra unor obiecte în afară de preocupările lui obișnuite ; pasiunea politică sau științifică, cînd există, se mistuie în sine și nu se transformă în poezie.

Afirmarea incompatibilității între politică și poezie, oricîtă inexactitate ar conține în principiu, este o realitate cu atît mai salutară, cu cît poezia timpului era invadată de declamația patriotică și politică. Sub numele onorabil al unor sentimente vrednice de laudă, se practica, astfel, o confuzie între noțiuni, ce se pot uneori suprapune fără să fie însă de aceeași substanță. Sentimentul patriotic nu e prin sine însuși artă, ci poate deveni ca orice sentiment. După cum nu există excludere, nu există nici confundare de noțiuni" (ibid., I, p. 231).

De altminteri, cuprinderea largă și echilibrată a gîndirii lovinesciene se poate verifica la oricare nivel al categoriilor esteticii. Astfel, pornind de la problema gustului pe care Lovinescu îl caracterizează cu exactitate (Memorii, I, p. 187) : „element strict individual, congenital și inalienabil, care deși se poate dezvolta după mediile în care trăiește, trebuie mai întîi să existe, pentru a deschide drumul posibilităților ulterioare", caracterizare ce apoi o dezvoltă în T. Maiorescu, II (p. 338—339), unde îl definește drept sursă a judecății de valoare estetică, arătînd că dacă gustul nu înseamnă critică, în schimb critica nu poate exista fără gust ; el e o facultate sensibilă, genuină, „ochi, ureche, percepție, olfactivă, savoare, emoție", lipsit prin esența sa de orice legătură cu cultura, cu inteligența, cu situația socială ; prezența lui implică, în stare larvară, spiritul critic ; ajutat de forța creatoare — dă pe artist, ajutat de o cultură specializată — dă pe amator, și de o cultură generală, adică în toate sensurile istorică, filozofică, gustul dă pe critic ; de la definirea gustului așadar, în individualitatea sa, la caracterizarea talentului ca „o unicitate absolută, o plenitudine spirituală, pe care nimic n-o poate înlocui sau distruge ; atît cît e, există în sine, indiferent de destinele omenirii ; e o ecvație personală cu nimic asemănătoare, tiparul original al unei personalități unice" (Memorii, I,

p. 107), caracterizare ce apoi se restrînge metaforic : „talentul e un exemplar unic, căruia natura îi zdrobește tiparul pentru a nu putea servi la multiplicarea lui în serie" (ibid., p. 124) ; de la gust și talent la geniu, pe care îl definește conform tipului spiritual al lui Eminescu (inteligența, cultura, înălțimea preocupărilor dezinteresate nu-l caracterizează încă, spune criticul, deoarece sînt proprii și altor români) : „Geniul nu înseamnă o depășire a umanității în toate domeniile vieții sufletești, ci e, de cele mai multe ori, o rupere de echilibru în domenii cu totul speciale și limitate. În poezie, de pildă, geniul reprezintă preeminența unei emotivități ce depășește normalul și, mai ales, capacitatea de a o exprima prin cuvinte, imagini și armonii" (Memorii, III, p. 250), artistul se impune, în concepția lovinesciană, prin spontaneitatea apariției și facultăților sale, prin umanitatea sa superioară.

Trecînd la fenomenul artistic în obiectivitatea sa, în manifestarea sa prin curente, stiluri și literaturi (specificul național), tratamentul lui E. Lovinescu se dovedește egal de vivace și de aplicat, bineînțeles teoretic, fiindcă limitele sensibilității lovinesciene și-au urmat întotdeauna, după cum am văzut, lentul deși sigurul lor proces de deplasare și adaptare progresivă. În Mutația valorilor estetice (p. 17—18) el consideră expresionismul, dadaismul, cubismul, futurismul și constructivismul drept curente artistice care reprezintă „spiritul veacului" (ce în lumea modernă vine de pretutindeni, din Germania ca și din Franța, din Elveția ca și din Italia, răspîndindu-se cu rapiditate, prin interpenetrație, peste tot), difuziunea lor neimplicînd valabilitatea fiecăruia în parte, căci această valabilitate depinde de vitalitatea lor.

Cît despre problema „specificului național", se pot distinge la E. Lovinescu două faze în modul de a-l considera. Prima, în care apără cu putere „specificul" tradiției, contestat de simboliști, și a doua, contrară dar nu contradictorie, de apărare a modernismului față de tradiționalismul care programa „specificul". În Critice, IX (Poezia nouă), 1923, Lovinescu nu se mulțumește doar de a opune aserțiunilor lui B. Fundoianu și N. Davidescu ideea că o literatură există prin continuitatea spirituală a făuritorilor ei (prezența individualităților răzlețe, a unui geniu solitar încă nu dovedește nimic, atîta timp cît ta-

lentul nu e reprezentativ, zice criticul), ci încearcă să stabilească specificul literaturii române (cu ajutorul lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Coşbuc şi Slavici — pornind însă de la poezia populară, pe care o califică astfel: „originalitatea artistică a unui popor nu se poate găsi în stare pură decît în producţiile populare"), ce ar consta în duioşie şi sentenţiozitate. De specificul vieţii spirituale a popoarelor, E. Lovinescu se ocupă, strict teoretic mai întîi în Istoria civilizaţiei române, *III, unde pe baza principiului* imitaţiei *al lui Tarde, susţine că: „Mecanismul oricărei imitaţii revoluţionare se descompune însă în două elemente esenţiale: în transplantarea integrală a invenţiei şi apoi în prelucrarea ei prin adaptări succesive la spiritul rasei. Cum numărul «invenţiilor» unui popor este foarte limitat şi uneori inexistent, pe cînd numărul imitaţiilor adaptate poate fi nelimitat, rezultă, pe de o parte, că a imita (la p. 115 însă, amendînd pe Tarde, arată că, deoarece imitaţia purcede de fapt nu de la ceea ce e profund ci de la ceea ce e superficial, începe prin a fi formală şi rămîne uneori în această fază) este felul cel mai obicinuit de a fi original, iar pe de alta că rasa are un rol important în formaţia civilizaţiilor. Trecînd de la un mediu etnic la altul, ideea se refractă: unghiul de refracţie constituie originalitatea fiecărui popor". Mai apoi (p. 129, 131) constată că, în procesul imitaţiei în afară de cultul străinului, mecanismul societăţilor se reduce la jocul a două specii de imitaţii: cînd spre inovaţii, cînd dintr-un sentiment de conservare, spre repetarea formelor ancestrale. Criticînd sămănătorismul, observă, în sfîrşit, că tradiţia „nu trebuie însă să se ridice din mormînt ca o veşnică imputare, ci de se poate, colaborînd cu noile forme, să devină un principiu creator de viaţă" (p. 158). Pentru ca în* Istoria literaturii române, *III (p. 275), problema „specificului naţional" în artă să ducă la apărarea esteticului faţă de susţinătorii preeminenţei factorului etnic: „Crearea stilului naţional este termenul ultim, de altfel, mereu evoluabil, spre care se îndreaptă orice artă realizată în mod fatal în material sufletesc etnic, fără a-şi preciza prin aceasta şi gradul de valoare estetică. Cît timp nu există un raport de reversibilitate între estetic şi etnic, întrebuinţarea etnicului ca un principiu de valorificare estetică, este aşadar, numai o armă de reacţiune împotriva*

sincronismului (că interdependenţa şi sincronismul nu numai că nu distrug specificul propriu, dar sînt chiar factorii ce pot asigura universalizarea valorilor naţionale, o arătase Lovinescu prin afirmaţia «ivirea de altfel firească a unui mare artist ar dezlănţui imediat unda concentrică a imitaţiei pe întreg continentul» din Istoria civilizaţiei române, *III, p. 61 — ceea ce s-a şi întîmplat o dată cu Brâncuşi). După ce s-a opus în toate direcţiile procesului de formaţie revoluţionară a civilizaţiei noastre, vechiul spirit evoluţionist lucrează astăzi, cu deosebire, în domeniul artei şi, din confuzia a două categorii deosebite şi din ignorarea condiţiilor speciale ale dezvoltării noastre, îşi scoate criterii ce se străduiesc să anuleze realitatea sincronică". Nu altă semnificaţie au aprecierile lui Lovinescu asupra limbii noastre literare, din* Istoria civilizaţiei române, *II (p. 224, 226), valorificat prin capacitatea ei de absorbire şi asimilare a neologismelor. Respingerea unei limbi literare artificial „autohtonizată" prin abuzul de elemente ecleziastice, cronicăreşti şi prin aglomerarea lingvistică slavo-ungaro-turco-fanariotă, spre paguba latinităţii ei autentice (criticul însuşi, după cum mărturiseşte în* Memorii, *II, cunoscuse, la faza* Paşilor pe nisip, *această tentaţie), e însoţită de sublinierea rolului pozitiv al simbolismului românesc în modernizarea limbii.*

Atît de angajat în problematica estetică şi literară, era natural ca E. Lovinescu, nu numai critic al altora ci şi al propriei sale creaţii, să acorde un interes susţinut, teoretic şi practic, deopotrivă, criticii ca gen şi manifestare şi actului critic în sine. În Paşi pe nisip *(p. 80) face o distincţie categorică între critică şi literatură: „Criticul înregistrează curentele şi le dă o formulă cuprinzătoare. Critica este o abstracţie pe cînd literatura este o realitate"; în vechiul şi substanţialul portret făcut lui Maiorescu, din* Critice, *VI, i se opune acestuia critica modernă ca o sinteză de ştiinţă, istorie şi poezie (poezia fiind expresia emoţiei esteticului); în* Critice, *VIII, critica este o artă: „Fiind o artă, critica se sprijină şi pe mijloace artistice. O impresie e o afirmaţie; neavînd evidenţa adevărului ştiinţific, ea poate fi subliniată prin toate resursele artei ce sensibilizează ideile.*

Aspectul pur literar al criticii nu este însă un imperativ categoric. Peste frumos punem adevărul şi, în lipsa unui adevăr obiectiv, credinţa noastră luminată, pasionată în ceea ce considerăm drept adevăr. Dacă e artist, cu atît mai bine pentru critic ; trebuie să fie însă cu orice preţ o conştiinţă". Textul ultim poartă data 1914, iar în conferinţa Cariera mea de critic *din 1942 (reprodusă în volumul omagial de la* Vremea), *Lovinescu reafirmă calitatea de artă a criticii, amintind totodată de vechiul său eseu* A zecea muză. *În miezul acestei concepţii stă nu numai o conştiinţă creatoare, ci şi eternul scepticism lovinescian, relativismul plin de consecinţe : „Critica nu este o ştiinţă şi, probabil, nu va fi niciodată. Iată adevărul. Toate criteriile de ordin obiectiv, chiar cînd sînt temeinice, n-au o valabilitate universală ; îndărătul lor stă gustul, variabil de la epocă la epocă, de la loc la loc, de la om la om" (*Memorii, *III, p. 267—268). Scepticism care nu duce însă niciodată la anarhie, ci la o plăcut amară ordine : „Criticul este, prin urmare, un om de gust ce-şi poate raţiona preferinţele prin raportare la un mare număr de puncte de comparaţie, luate şi din istoria artei şi din toate domeniile ştiinţelor morale" (*T. Maiorescu, *I, p. 339). La o critică „senină şi olimpiană" visa însă Lovinescu încă din tinereţe, după cum o dovedeşte dialogul intitulat* Concepţia apolinică a criticei *(1907, reprodus în* Critice, *II), unde găsim şi această definiţie luminos metaforică, în spirit pur creator : „Critica este raza ce sfredeleşte întunericul ca să poarte bucuria luminii pretutindeni, şi să arate feţele înmiite ale lucrurilor (citeşte : operelor — n.n.). Datoria ei principială este de a spori printr-o acţiune simpatică emoţia estetică... Trezită la viaţă prin gust, creatoare de sensuri multiple în operele supuse practicei sale, critica, spune Lovinescu, trebuie să se menţină* in vivo : *să fie sincronică. Încărcată de incertitudini şi riscuri, critica sincronică e preferabilă celei istorice". Nu poţi afla, în acest sens, o mărturie mai elocventă ca următoarea profesie de credinţă din* Mutaţia valorilor estetice *(p. 195) : „A crea ! a lua materia informă încă, curgătoare, şi a o organiza, a o distribui în categoriile judecăţii estetice, a opera, deci, în inedit, pe riscul propriei iniţiative, — nu există o menire mai nobilă şi o satisfacţie mai mare !*

Iată pentru ce, alături de consideraţiile dezvoltate şi sigure asupra fatalei lipse de originalitate a criticei închinate literaturilor dispărute, ce m-au împiedicat de a face din clasicism un obiect de studiu critic, în această satisfacţie de a lucra în materie inedită, de a fixa valori noi în sînul celei mai mari incertitudini, am găsit îndemnul de a-mi consacra activitatea literaturii contemporane".

Criticul sincronic (e Lovinescu însuşi !) nu trebuie deci să fie exclusivist în punctele de plecare, ci să primească toate manifestările artistice oricît de potrivnice ar părea (Critice, *IX, p. 23). Totuşi, rolul său se limitează („a-i recunoaşte un rol de iniţiativă, înseamnă a-i deforma instrumentul", deoarece „arta nu poate fi stimulată prin directive", critica doar înregistrează, compară şi clasează* — ibid., *p. 5—6) la organizarea formulei sensibile a artiştilor, după ce creaţiile lor au fost realizate* (Memorii, *II, p. 265). Există însă şi cazuri în care criticul, aparţinînd unei grupări artistice are menirea s-o promoveze ; există artişti care devin critici cu scopul promovării artei lor : „Critica are nevoie de astfel de brusce irupţiuni în sînul ei, de deschideri de ferestre şi de uşi, prin care aerul viu să aducă zbuciumul căutării de sine în forme noi sau cel puţin să creeze acea atmosferă de înţelegere sau numai de combativitate necesară oricărui progres"* (Mutaţia valorilor estetice, *p. 177). Iniţiativa, chiar vrăjitorească într-un fel, Lovinescu şi-a impus-o însă întru descoperirea de noi talente ; „bunăvoinţă" o numeşte el : „bunăvoinţa anticipată a criticului rămîne condiţia esenţială a profesiei sale, nobleţea şi riscul ei, varga de alun ce se mişcă nervoasă deasupra pămîntului plin de mistere, pentru a se opri tocmai acolo unde în vinele humei gîlgîie viul frenetic al izvorului..."* (Memorii, *II, p. 68)). *Iar acţiunea* Sburătorului *o va explica, în* Memorii, *III (p. 257—258), prin obligaţia profesională a criticului de a investiga terenurile virgine.*

Dar, dincolo de toate acestea, pentru a fi eficientă, *critica pretinde, ca primă condiţie, moralitatea, sub diferitele ei aspecte, care îi constituie specificul. Moralitatea ca esenţă, cum se desprinde din diferenţierile fine între spiritul critic, ce e o valoare, polemica, ce e un mod de expresie, decurge din judecată şi e o armă dialectică, şi pamflet — în* T. Maiorescu, *I (p. 377). Moralitatea ca libertate interioară : „critica nu su-*

portă complezență și tranzacțiune ; ea e independentă sau nu e de loc" (Memorii, *I, p. 108*) *zice Lovinescu, și mai departe : „din ură și iubire se poate face numai artă — niciodată critică" (ibid., p. 112), fiindcă fără a fi infailibil, el are atributele judecătorului : „criticul trebuie să aibă o egalitate de percepție și să nu inspire bănuială că în tereziile balanței s-ar putea strecura și corpuri străine pentru a i le înclina într-o parte"* (Memorii, *II, p. 234*). *Chiar de la debuturile sale E. Lovinescu statuase morala opiniei ca temei activității critice : „Corectitudinea e punctul de plecare al criticului. Și vai de criticul la care tocmai acest punct cardinal e un* locus minoris resistentiae *!"* (Pași pe nisip, *II, prefața*). *În* Memorii, *III (p. 268—271), el apasă asupra acestei condiții morale a profesiunii critice afirmînd că mai importantă chiar decît gustul, este probitatea intelectuală, care dă celui ce o practică astfel conștiința că prin scrisul său își creează propriul destin și nu pe cel al victimelor sale imaginare — adică acea conștiință indispensabilă demnității actului critic. Morala asigură criticii autoritate, făcînd-o dogmatică în sensul cel mai curat al cuvîntului* (Mutația valorilor estetice, *p. 201—204*).

O LUPTĂ LITERARĂ

(1906—1943)

I-a fost dat lui E. Lovinescu, critic „impresionist" (simbolist prin structură), să poarte cea mai lungă și consecventă luptă literară de pe meleagurile culturii noastre : o luptă literară care pentru a fi temeinic cîștigată l-a obligat pe antidoctrinarul critic să-și sistematizeze gîndirea într-o doctrină socială : Istoria civilizației române moderne. *Punctul ei de plecare se identifică cu începuturile criticii lovinesciene, în perioada colaborării la* Epoca, *perioada* Pașilor pe nisip.

E. Lovinescu apărea în critica literară la o vreme cînd, sub autoritatea vehementă a publicisticii lui N. Iorga și prin înflorescența specifică a prozei lui Sadoveanu și poeziei lui Goga,

domnea sămănătorismul. Modernismul încerca să se afirme, sub lipsa de autoritate morală a lui Macedonski („dezorganizare intelectuală și morală", „dezechilibru", „ură față de talentele recunoscute" — Coșbuc, Caragiale, spune Lovinescu, referindu-se la publicația Forța morală, *în* Istoria literaturii române contemporane, *I), și prin versurile încă nespecifice ale lui Arghezi din* Linia dreaptă, *sau literatura anemică de la* Vieața nouă *a lui O. Densusianu (dezbaterile mai vechi asupra simbolismului, autentificate de condeiul lui Ștefan Petică, nu impuseseră totuși acest curent). După ce tratase cu pondere și înțelegere povestirile lui M. Sadoveanu, Lovinescu răspunde lui S. Mehedinți, care în* Sămănătorul *exaltase „primăvara literară", răspuns ce opune acestei „primăveri" tradiția reprezentată de Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Creangă, Vlahuță și Coșbuc : „Naționalismul unora dintre scriitorii tineri se caracterizează printr-un exod către sate. Adevăratul român e la sat, acesta e principiul pe care își reazemă estetica lor. O estetică cam mărginită — aceasta !"* (Pași pe nisip, *p. 8*) *— și mai departe : „Țărănismul nostru e prea excesiv și cam artificial — ca tot ceea ce vine dintr-o doctrină — și are multe laturi prea puțin estetice"* (ibid., *p. 10*). *În articolul Literatura* și critica noastră, *apoi, e combătută direct „doctrina" sămănătoristă a lui Iorga, cu argumente valabile, mai tîrziu, pentru întreaga ideologie lovinesciană (după ce criticul, atît de greu cucerit de simbolismul obiectiv și de propriul său simbolism structural, proclamă caracterul național și sănătos al tradiției noastre literare de la Anton Pann la Eminescu, și respinge „literatura esteților" : „Aceștia sînt scriitorii ce rup legăturile cu publicul românesc și visează forme superioare de artă cu sentimente rare și subtile, ce nu au nimic cu mentalitatea noastră. Ei sînt imitatorii literaturii exotice franceze, cîntăreții palidelor fecioare și ai luminelor fosforescente" — or, noi nu putem „să avem o literatură decadentă, pentru că a fi decadent înseamnă să decazi de undeva* (ibid., *p. 50—51), aluzie la Macedonski, la Petică, la „simboliști") : „toate straturile națiunii au dreptul de a fi reprezentate în literatura neamului"* (ibid., *p. 51*). *Aproape era Lovinescu de maiorescianul Duiliu Zamfirescu, cel care în prefața* Novelelor *sale (1888) cerea pentru literatura română*

un stil burghez, pe măsura calităților sufletești ale micii burghezii păstrătoare de curată naționalitate ; cel ce, mai tîrziu, avea să combată, la Academie și în reviste, deopotrivă limba naturalistic rurală a scriitorilor ardeleni și poezia simbolistă, „decadentă" (așa, cum, însuși Maiorescu, în raportul academic asupra lui Goga, din 1906, respinsese scrierile „efeminate", „decadente", „exotismul neadaptabil", expresii care, socotește Lovinescu, se referă la poezia simbolistă a Vieții Noi — T. Maiorescu, II, p. 317) ; acel Duiliu Zamfirescu apărat de critic în 1911 prin articolele refuzate de ziarul Românul din Arad și publicate în Convorbiri literare (Critice, VI) — apărare soldată cu o ruptură, din cauza cîtorva cuvinte ofensatoare ce conținea scrisoarea de mulțumire a scriitorului, — și regăsit spre mare satisfacție o dată cu apariția corespondenței cu Titu Maiorescu ; prilejul din urmă inspirînd de altfel lui E. Lovinescu aceste admirabile și grăitoare pagini despre autorul de care se simțea mereu aproape (Memorii, III, p. 21—23) : „după atîtea decenii de evoluție literară, după apariția atîtor temperamente mari artistice, ce au schimbat aproape cu totul fața scrisului românesc — în anumitul sens al echilibrului clasic, stilul lui Duiliu Zamfirescu rămîne încă modelul cel mai realizat pînă acum al literaturii noastre. Un simț al formei precise, fără digresiuni și pitoresc voit, o eleganță ieșită din simplicitate și din discreție, o reținere evidentă, un amestec judicios al limbii curente a omului de cultură generală, fără excese de specializare, cu neologisme și cu arhaisme venite la locul lor și topite într-o masă solubilă, un ton de detașare cuviincioasă față de obiect și de respect de sine și de cititor, o îmbinare de răceală aparentă și de pasiune conținută, o fluiditate, ce nu se confundă cu ușurința și frivolitatea, fac din acest stil o operă de artă valabilă prin armonia și echilibrul ce respiră. Ceea ce-i dă mai ales preț este amestecul, în adevăr rar de «finit» și de «nefinit», de preciziune și impreciziune. Mersul lin al gîndirii în cuvinte limitate, cu flexibilități sintactice armonioase în volute grațioase, nu trebuie să înlăture elementul esențial al neprevăzutului. Adevărata artă constă în a conduce cu preciziune linia gîndirii fără a o izbi de zidul de aramă, dincolo de care nu mai e nimic. Cu toate elementele limitării, stilul trebuie să lase cugetării punctele de suspensiune

necesare prelungirii în nelămurit, în visare, în infinit, dînd libertatea absolută cititorului de a completa el gîndirea scriitorului prin propriile lui mijloace. Nu voi susține, din nevoi panegirice, că toate ferestrele luminate ale prozei lui Duiliu Zamfirescu se deschid asupra întunericului plin de mistere ; stilul lui are totuși în el destule puncte de suspensiune. Amenințată de monotonia perfecției, curiozitatea indispensabilă este întreținută la fiecare cotitură a frazei de un cuvînt, de o imagine, de o schimbare a orizontului. Deși își conduce gîndirea prin realități pipăibile, la urmă rămîne impresia unei așteptări neîmplinite. Răcoarea lui alină setea, dar n-o potolește, nu din insuficiența expresiei, ci din arta scriitorului de a-și prelungi efectul. Îl simți că știe mai mult decît spune și că, din discreție, din tact social sau artistic se reține ; exprimă atît cît trebuie pentru a trezi curiozitatea fără a o îndestula ; te face să te scoli de la ospăț ușor înfometat, ușor însetat, cu o poftă gata să se deștepte din nou. A uni preciziunea, eleganța aristocratică și filigrană a expresiei, într-un cuvînt, clasicismul formei măsurate, echilibrate, limitate, cu o voită proiecție în nedeterminare prin ferești deschise spre depărtări, reprezintă o artă rară, mai ales într-o literatură saturată de plasticitate verbală, de pitoresc, de vigoare materială și plebee". În atare retrospectivă, nu poate apărea desigur întîmplătoare potrivirea dintre rîndurile aceluiași studiu (Pași pe nisip, passim) care pretind literaturii cu „bază curat națională" să nu se restrîngă doar la înfățișarea țărănimii, ci a tuturor păturilor sociale, așa cum, exceptînd pe Creangă, procedaseră scriitorii secolului al 19-lea ; în pragul noului secol, neprogramatic „țărănizante" fiind doar scrierile ardelenilor (Slavici, Coșbuc, Goga), justificate de originea și experiența lor rurală — și rîndurile prin care criticul contrapune sămănătorismului și poporanismului pe Duiliu Zamfirescu (alături de I. Al. Brătescu-Voinești și D. Anghel) — la 1911, ca romancier social, pe linia lui N. Filimon, apreciere reluată cu ocazia cincuantenarului romanului românesc — la 1913 (studiu publicat în Critice, IV).

Dacă E. Lovinescu a debutat în critica literară de pe poziții antisămănătoriste (împotrivindu-se însă de asemenea, la început, estetismului simbolist), împrejurarea se explică în pri-

mul rînd prin conştiinţa — maioresciană! — a respectului „adevărului" pe tărîmul realităţilor noastre sociale, adică a dreptului diferitelor clase de a fi reprezentate în literatură, şi mai cu seamă a burgheziei, ca factor de progres activ. Şi deoarece punctul culminant al ideii sale se constituie în Istoria civilizaţiei române moderne, *înţelegerea luptei literare de o viaţă a lui E. Lovinescu întru promovarea romanului urban, întru promovarea poeziei moderniste (inclusiv a simbolismului, pînă în cele din urmă) şi întru disocierea valorii estetice în sens maiorescian, în general, trebuie să purceadă din unghiul de vedere cuprinzător al acestei lucrări „doctrinare".*

Fenomen impus prin necesitatea interdependenţei morale şi materiale a secolului al 19-lea, modernizarea, adică europenizarea societăţii româneşti, s-a produs pe cale revoluţionară, spune Lovinescu, singura cale cu putinţă, urmată în mod inevitabil de paşoptişti (Istoria civilizaţiei române, *I, p. 125), revoluţia lor fiind rodul unei „contagiuni ideologice", căreia i se datorează transpunerea la noi a ideilor umanitare şi sociale dominante atunci în Occident* (ibid., p. *128, 129). În ciuda caracterului ei teoretic şi imitativ, Constituţia de la 9 iunie 1848 reprezintă gestul simbolic de integrare a României în circuitul vieţii spirituale apusene* (ibid. *p. 133). Deşi revoluţia a fost înfrîntă, paşoptiştii au biruit, căci au imprimat civilizaţiei române, ca principiu generator, duhul revoluţionar, împotriva căruia forţele tradiţionalismului s-au ridicat zadarnic* (ibid., *p. 177); deoarece, chiar dacă s-a produs prin imitaţie, ea a avut un caracter ineluctabil şi în numele acestui caracter, ce o plasează în mersul firesc al istoriei, Lovinescu va critica tot ceea ce s-a împotrivit şi i se împotriveşte: „Ca valoare în sine, concepţia oamenilor de la 1848 poate fi discutabilă; ea s-a produs însă în direcţia mersului istoric pe a cărui oportunitate o putem contesta, dar nu şi înlătura. Învinuiţi a fi lucrat împotriva sensului istoric, paşoptiştii au mers în realitate în sensul determinismului social; ridicîndu-se în numele continuităţii şi al tradiţiei, oamenii de la 1866 s-au opus acestui determinism şi au reflectat o ideologie evoluţionistă fără nici o corespondenţă cu momentul nostru istoric"* (ibid., *II, p. 136).

Criticul maiorescian respinge astfel în primul rînd pe Maiorescu şi ideologia socială a Junimii, *care denunţa tocmai originea imitativă şi deci nefirească după junimişti a Constituţiei de la 1848. Pentru Lovinescu însă, ce considera paşoptismul natural, junimismul reprezenta la rîndul său o reacţiune naturală, explicînd-o prin influenţa evoluţionismului german (majoritatea junimiştilor şi-au făcut studiile în Germania), consecutivă raţionalismului revoluţionar francez imitat de paşoptişti (interesant e însă faptul că, mai tîrziu, în* Memorii, *III, E. Lovinescu, critic de formaţie franceză, va mărturisi că dacă întîmplarea l-ar fi făcut contemporanul* Junimii, *el s-ar fi alăturat probabil acţiunii ei de înfrînare, pe cale teoretică, singura posibilă de altfel, căci „în mersul lui fatal şi irațional, şuvoiul fenomenelor sociale a rupt lesne şubredul zăgaz al unei ideologii lipsite de elementul unei tradiţii puternice" — p. 224): „Influenţele contradictorii ale Apusului au determinat ritmul mişcărilor noastre culturale"* (ibid., *p. 129). Pe terenul principiilor, poziţia* Junimii, *spune Lovinescu, era nedreaptă („Junimismul constă în afirmarea unui principiu abstract şi intransigent, de o remarcabilă valoare ideală, dar fără contingenţe cu realitatea; el reprezintă o împotrivire anticipată sensului evident al dezvoltării istorice şi negaţiunea unor fapte sociale, care, nu numai că s-au petrecut sub ochii noştri, dar au şi intrat în domeniul faptelor definitive. Prefacerea vechiului regim agrar în noul regim al burgheziei e un fenomen, pe care ştiinţa nu-l poate decît constata; aprecierea lui intră în categoria discuţiilor sentimentale sau de ordin politic şi inutil polemic"), totuşi el ţine să sublinieze că în critica făcută de Maiorescu societăţii moderne româneşti, creată pe baza paşoptismului, se ascunde şi un factor pozitiv: străduinţa sa permanentă de a sprijini fondul spre a provoca mişcarea internă de la fond la formă* (ibid., *p. 137—138). Fiindcă, pretinde autorul „Civilizaţiei române moderne", în condiţiile istorice date, evoluţia de la formă la fond era pentru noi, popor tînăr, intrat brusc în contact cu Apusul înaintat, singura normală şi posibilă* (ibid. *I, p. 141); popoarele rămase înapoi nu refac evoluţia celor înaintate, ci se situează dintr-o dată în planul vieţii contemporane, între unele şi altele stabilindu-se o egalitate de formă* (ibid., *p. 149). Politic-social, Lovinescu se exprima astfel (în 1925): „Votul universal este, negreşit, şi azi prematur; el nu răspunde nici unui nivel cultural corespunzător, nici unei ade-*

vărate conştiinţi politice. Regretăm, totuşi, că n-a fost aplicat încă de la 1848, aşa cum o doreau vizionarii revoluţionari ; aplicîndu-se atunci, alta ne-ar fi fost astăzi conştiinţa cetăţenească. În ţările de formaţie evolutivă, instituţiile pot fi expresia exactă a realităţilor lor morale şi materiale ; venite cu anticipaţie pe calea interdependenţei şi sincronismului vieţii contemporane, în ţările de formaţie revoluţionară, instituţiile au rolul de stimulatoare a acelor realităţi. Printr-un exerciţiu continuu de 75 de ani, votul universal ar fi devenit azi o realitate socială ; chiar după o scurtă aplicare de cîţiva ani, se poate observa începutul de trezire a conştiinţei politice a maselor" (ibid., *II, p. 33—34) ; deoarece prezenţa formelor, departe de a fi fost vătămătoare, a fost rodnică, producînd în unele ramuri ale activităţii sociale româneşti, prin legea simulării-stimulării o mişcare spre fond pînă la deplina lor adaptare* (ibid., *p. 137). Cultural-social, Lovinescu ajunge la constatarea că literatura unui popor izvorăşte din natura specifică a sensibilităţii sale, bază fiind psihologia lui etică, ce-i asigură în largi cadre omogenitatea şi continuitatea sufletească : „Admiterea unei continuităţi şi deci, a unei relative continuităţi psihologice — zice el apoi — implică şi admiterea unui tradiţionalism, a cărui valoare se mărgineşte, însă, numai la fond şi chiar înăuntrul lui se limitează la cîteva principii elementare, izolate pe cale empirică ; prefăcut într-o doctrină ce vrea să dicteze normele vieţii sociale şi culturale, el devine un instrument eronat şi tiranic. Forma nu este o expresie pură a fondului ; în creaţiunea ei intervin şi agenţi exteriori ; evoluţia poporului român, de pildă, a fost determinată nu numai de fondul psihic, ci şi de condiţii istorice, care, timp de veacuri, l-au abătut de la o creştere normală ; de factorii economici, sub influenţa cărora am intrat, mai ales, din a doua jumătate a veacului trecut, de concepţii ideologice ce s-au propagat pe cale de contagiune tuturor popoarelor moderne legate printr-o viaţă interdependentă ; aceşti factori externi tind la uniformizarea condiţiilor vieţii europene şi deci, la o aproximativă nivelare psihică ; oricum, acţiunea lor nu poate fi nesocotită în evoluţia nici unui popor, iar în evoluţia popoarelor tinere, de formaţie revoluţionară, întrece deocamdată factorul tradiţional"* (ibid., *p. 189—190) şi mai departe : „Cu excepţia esenţială a fondului rasei,*

literatura română a intrat, sub raportul expresiei, în dependenţa literaturilor apusene. În acest sens, nu este manifestare de artă occidentală care să nu fi avut repercusiuni şi la noi" (*ibid., p. 190*) — *sintetizîndu-se în aceste formulări poziţia de pe care a luptat criticul cu sămănătorismul, poporanismul şi gîndirismul, ca şi poziţia de pe care a promovat modernismul, în numele acelui duh revoluţionar, ce după Lovinescu lucrează prin* imitaţie *întru* sincronism : *literatura română, zice el, „n-a refăcut fazele dezvoltării literaturii universale, ci s-a dezvoltat, revoluţionar, pe baza sincronismului ; fără să fi avut un clasicism, am avut un romantism, pentru că această mişcare europeană a coincidat cu însuşi momentul formaţiei noastre literare. De un veac, mai ales, toate curentele ideologice, toate formele de artă, într-un cuvînt, întreaga viaţă spirituală se dezvoltă pretutindeni sincronic, într-un ritm unic. Pornite la unele popoare evolutiv, adică dintr-o invenţie la baza căreia erau totuşi imitaţii acumulate şi fecundate de un element nou, ele s-au împrăştiat peste toată Europa, cu necesitatea unei legi indefectibile. Fără a mai reface evoluţia, imitaţia a fost bruscă şi integrală"* (ibid., *III, p. 94*).

Revenind însă la lupta literară dusă de Lovinescu de-a lungul deceniilor, în elementele ei practice, trebuie să arătăm mai întîi că, deşi a combătut permanent ideologia socială a Junimii, *ideile estetice ale lui Maiorescu au constituit totuşi, cu aceeaşi permanenţă, axa propriei sale formaţii şi atitudini critice. Iată proba limpede şi categorică, în aceste consideraţii din* Memorii, *III : „Dar dacă poziţia* Junimii *faţă de procesul de formaţie a civilizaţiei române n-a fost ratificată de mersul evenimentelor, precipitat de alte legi sociale superioare evoluţionismului teoretic, în domeniul pur literar acţiunea ei nu s-a arătat numai salutară, pentru vremea aceea, ci e şi actuală chiar azi prin continuitate. Practic, meritul revine tuturor scriitorilor de talent grupaţi în jurul ei, ce au determinat această mişcare de regenerare literară colectivă cu o rază de acţiune mult mai eficace decît dacă de pildă ar fi plecat numai de la un singur mare talent, fără înaintaşi şi fără urmaşi ; teoretic meritul revine exclusiv minţii literare celei mai luminate a epocii, lui Titu Maiorescu. Întreaga noastră critică estetică îşi recunoaşte în el îndrumătorul. Faptul de a fi disociat esteticul de elementele*

eterogene, într-o epocă, în care aproape nu aveam o adevărată literatură şi, în care, în noţiunea artei se infiltraseră multe alte filoane lăudabile ca intenţie, dar cu desăvîrşire dăunătoare ei, constituie un merit cu atît mai mare cu cît s-a produs chiar în începuturile literaturii, deşi, după înseşi principiile evoluţionismului junimist, ar fi trebuit să apară mult mai tîrziu, într-o epocă de maturitate. Interdependenţa culturii europene a găsit, astfel, de la obîrşie în Maiorescu o expresie viguroasă ce a anticipat asupra simbiozei artei cu alte elemente eterogene, firească în situaţia civilizaţiei noastre de atunci. Autonomia esteticului reprezintă un fapt revoluţionar important pentru desfăşurarea culturii noastre, pe care istoria literară îl va înregistra cu satisfacţie" (p. 224—225). Atitudine fixată chiar de pe vremea Paşilor pe nisip, unde aprecierea pozitivă a metodei critice a lui Gherea, ce consta în analiza amănunţită a operelor beletristice (p. 59), urmează relevării meritelor lui Maiorescu : bunul simţ estetic, judecata rece şi cumpănită, în vremuri de fierbinţeală şi megalomanie (p. 56), şi care a dus în final la monografiile din ciclul Maiorescu.

Combătut, cum am văzut, încă de la începuturi, ca exponent al doctrinei sămănătoriste, N. Iorga e respins, în Istoria literaturii române contemporane (II, p. 19), atît pentru receptivitatea lui estetică prea limitată (pragmatic, Lovinescu îşi desfiinţează, bineînţeles cu mare succes, adversarii, exemplificîndu-le gustul : din Iorga citează aprecierile lui exagerate despre un autor mai mult decît mediocru, ca Vasile Pop, în contrast cu lipsa de preţuire arătată faţă de scrierile unui Duiliu Zamfirescu, unui D. Anghel, unui Ronetti Roman — p. 20—21), cît şi pentru confuzia dintre etic, etnic şi estetic în judecarea fenomenului artistic. Sămănătoristul Chendi, ce exalta literatura rurală, e şi el înlăturat (cu toate că i se recunosc anumite contribuţii în exterminarea mediocrităţilor, în „poliţia literară"), ca pamfletar vioi dar neartist, ce nu porneşte de la o unică impresie, esenţială, de natură pur estetică, ci de la o serie de impresii mărunte, de felurită calitate, „cînd estetice, cînd etnice, cînd etice sau strict personale" (op. cit., p. 38—40). Dacă însă, principial, Lovinescu repudiază sămănătorismul, practic manifestă în diverse ocazii atitudini pozitive, practic, adică judecînd onest realizările scriitorilor sămănătorişti. Îi apără aşa-

dar faţă de simbolişti, care contestau valoarea tuturor scriitorilor sămănătorismului (faţă de N. Davidescu, răspunzîndu-i că acest curent literar a dat talente viguroase — Critice, IX, p. 19 —, faţă de O. Densusianu căruia de asemenea îi opune pe Sadoveanu, pe Goga, pe Agârbiceanu, declarînd că literatura rurală s-a realizat cel mai desăvîrşit pînă atunci, la noi — Istoria literaturii române, II, p. 244—247) ; iar cînd apare romanul Ion, salută în opera lui Liviu Rebreanu „realizarea integrală a idealului sămănătorist" (Critice, VII, p. 129), şi afirmă chiar că e o fericire faptul că incipientei noastre proze de analiză, cu elaboraţii subtile, reprezentată de Hortensia Papadat-Bengescu „i s-a pus temelia solidă a acestei epopei ţărăneşti" (ibid., p. 132). De altminteri, în Istoria civilizaţiei române, Lovinescu declarase ferm, cu privire la sămănătorism : „Nu-i de condamnat literatura, ci ideologia ce o călăuzeşte" (vol. II, p. 209).

Pe neojuniniştul sămănătorist S. Mehedinţi, care a stat în fruntea Convorbirilor literare de la 1907 la 1924, Lovinescu îl taxează drept anacronic („generaţiile nu se continuă prin repetire, ci prin diferenţiere şi prin adaptare la spiritul vremii şi la noile condiţii de viaţă" — Istoria literaturii române, I, p. 46), pamfletar retoric şi fără simţ estetic, reproşîndu-i mai cu seamă lipsa de pricepere în conducerea revistei : „i-a lipsit însă domnului Mehedinţi nu numai gustul literar, mărginit de altfel prin ideologia sămănătoristă, ci şi dragostea pentru fenomenul literar în sine ; n-a ştiut aduna, selecta, organiza ; şi de n-a ştiut critica, fiindcă nu era critic, n-a ştiut ţine nici pasul vremii ; eroarea e, de altfel, mai generală : o revistă adevărată nu e o juxtapunere de material eterogen, ci o masă omogenă organizată prin prestigiul şi competenţa unui singur animator" (Istoria literaturii române, II, p. 43).

Poporanismul suferă acelaşi tratament, ca şi sămănătorismul ; în Istoria civilizaţiei române, unde i se recunosc de altfel, în diferite rînduri, merite de ordin social, căci sprijinit pe anumite idei paşoptiste a dus la expropriere şi la vot universal (vol. II, p. 166, 169, 171), el este repudiat categoric pe planul artei literare, sub acuzaţia aceleiaşi confuzii axiologice : „Idealul artistic al poporanismului prezintă caracterul celui mai pur reacţionarism ; el descinde direct din sămănătorism cu circumstanţa agravantă a unei închipuite obligaţiuni morale a scriito-

rului față de țărănime. A lega literatura unei țări, în plină revoluție burgheză, de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizației înseamnă a lucra împotriva sensului dezvoltării noastre istorice : definiția oricărei reacțiuni. Nu e vorba de dreptul la expresie estetică a sufletului rural ; el e legitim și cîțiva din cei mai de seamă scriitori români sînt rurali. E vorba numai de ideologia produsă în jurul unei astfel de literaturi, în care se fixează un ideal artistic de caracter reacționar. Societatea română se desprinde din faza agrară, și, după ce s-a organizat economicește, burghezia începe să se organizeze și sufletește" (ibid., *p. 173—174) ; și tot ca în cazul sămănătorismului, recunoscînd talentul unor scriitori poporaniști, Lovinescu observă că, a întoarce spatele orașului spre a privi numai la sat înseamnă a proceda reacționar, progresismul social al poporanismului contrastînd deci cu reacționarismul său literar. Cît privește pe G. Ibrăileanu, acesta e învinuit de faptul de a fi strămutat problema „specificului național" din planul etnicului în cel al esteticului ; or, îi replică Lovinescu, la baza artei stă talentul, care e strict personal, aprioric și creator, nu provine nici din limbă, nici din realități naționale, ci se mărginește a le organiza conform normelor sale individuale ; de asemenea, Ibrăileanu e acuzat de a fi respins poezia nouă pe temeiul că lipsa elementului specific ar dovedi lipsa talentului* (Istoria literaturii române, *II, p. 77—79), dar să nu uităm că însuși Lovinescu luase la început atitudine împotriva simbolismului, socotindu-l apatrid. Oțioasei probleme a „specificului național", față de care se va arăta, de-a lungul carierei sale critice, tot mai rezervat (cu prilejul apariției volumului omagial de la* Vremea *— 1942, — ține să reproducă rîndurile din ultimul număr al* Sburătorului *— 1927, de excludere a etnicului din principiile de valorificare artistică și de limitare a lui ca material sufletesc ireductibil, în vreme ce stilul național, mereu evoluabil, se realizează pe făgaș estetic), îi răspunde cu întrebarea : care sînt elementele specificului în satira lui Caragiale și a lui Brăescu, în poezia lui Anghel, a lui Cerna, a lui Arghezi, în proza Hortensiei Papadat-Bengescu ? — chiar unele din poeziile cele mai bune ale lui Eminescu sau Coșbuc scapă unei atari poziții analitice. Anacronic e apoi calificat poporanismul și în afirmația valorificării literaturii ro-*

mâne prin contactul ei cu poezia populară : postulatul epocii moderne, răspunde Lovinescu, este disociația literaturii culte de literatura populară (Istoria literaturii române, *I, p. 119), situîndu-se astfel pe linia propusă de Blaga în distincția dintre cultura majoră și cultura minoră. Totuși, adversitatea față de poporanism nu l-a împiedicat pe autorul* Istoriei literaturii române contemporane *(1937) să sublinieze calitățile deosebite ale revistei* Viața românească : *„Publicația ieșeană, zice el, a știut să se organizeze și să devină cea mai bună revistă a acestui pătrar de veac, menținîndu-se în seria marilor noastre reviste culturale :* Dacia literară, Propășirea, România literară, Convorbiri literare, *toate moldovenești. Dacă poporanismul doctrinar nu s-a tradus prin apariția unei literaturi poporaniste apreciabile, ceea ce arată lipsa de valoare creatoare a teoriilor, revista ieșeană a contribuit la dezvoltarea literaturii române și prin înmănuncherea multor forțe literare și prin relevarea cîtorva talente noi"* (op. cit., *p. 27).*

Mutîndu-ne acum spre domeniile criticii estetice și moderniste, vom remarca modul în care E. Lovinescu a luat poziție față de teoreticienii apropiați principial de propriile lui vederi în materie de artă. Apreciind așadar favorabil activitatea lui M. Dragomirescu, pe linia estetică inițiată de Maiorescu, autorul Istoriei literaturii române contemporane *îi reproșează însă acestuia absolutizarea teoretică, disocierea totală între personalitatea artistică și cea umană, transpunerea „capodoperelor" într-o zonă de dincolo de timp, spațiu și cauzalitate : operele de artă, arată Lovinescu, asemenea oricăror creațiuni omenești, sînt expresia estetică a unor civilizații istoric determinate ce nu pot fi ignorate ca atare, în studiul fenomenului artistic concret, împlinit întotdeauna sub semnul unui stil ; împotrivindu-se abuzului de istorism și sociologism, M. Dragomirescu cade în abuz de estetism* (op. cit., *vol. II, p. 161—162, 165). Nu există deci nici „artă în sine", nici o „știință a literaturii", ci doar concepții de artă și moduri de sensibilitate ; din punct de vedere estetic, generațiile se succed, dar nu se aseamănă ; a aparține unei noi generații înseamnă a lua parte activ la elaborarea sensibilității epocii și la fixarea stilului epocii respective, deci a fi contemporan cu ea ; or probează Lovinescu, prin metoda citatelor descalificante, M. Dragomirescu, lipsit de*

receptivitate estetică, în afara sensibilității vremii, nu se constituie ca o personalitate critică reală, fecundă (ibid., *p. 180—183). Lipsa de receptivitate estetică i se impută și lui O. Densusianu, promotorul simbolismului teoretic (simbolism fals înțeles de acesta, zice Lovinescu, deoarece e redus la unanimismul lui Verhaeren, la energetism* — Istoria literaturii române, *I, p. 131), fără practicitate, căci directorul* Vieții noi *n-a admis nici pe Minulescu, nici pe N. Davidescu, nici pe Bacovia, nici pe Adrian Maniu* (Istoria literaturii române, *II, p. 247—249). Totuși, prin urbanismul, sincronismul și spiritul ei novator antisămănătorist, activitatea lui Densusianu la* Viața nouă *apare criticului pozitivă. Cît despre estetismul (disociativ antisincronist) al lui F. Aderca, Lovinescu reia împotriva sa argumentele de care uzase în cazul absolutizării estetice dragomiresciene* (ibid., *p. 266).*

Refuzînd, încă de la debuturile sale critice, sămănătorismul doctrinar și evoluînd extrem de lent spre modernismul reprezentat mai întîi de simboliști, a stat scris în destinul lui E. Lovinescu să devină, la maturitate, adică la data apariției Sburătorului *(1919), criticul modernismului românesc — aceasta, sub condiția cultului său maiorescian de respect al adevărului și de disociere a valorii estetice, la nivelul diferențiat al generației sale literare. Scoasă de un grup de scriitori formați și notorii, revista era în eclectică (după cum recunoaște criticul în* Memorii *II, p. 264 : „Arta nu stă nici în opinca țăranului, nici în nevroza estetului ; arta e mai largă și mai multiformă", citim în nr. din 11 oct. 1919), dar își propunea, în program, să încurajeze noile talente (chemarea către tineri se repeta, apăsat, la al treilea număr al* Sburătorului, *în articolul* Cei ce vin). *Cînd, în 1922 revista își încetează apariția, criticul enumeră cu satisfacție, printre „cei ce au venit", pe Ion Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Vladimir Streinu, M. Celarianu, Ilarie Voronca. Prin „prospecțiunea în terenurile în care se bănuie prezența aurului literar"* (Memorii, *II, p. 258, E. Lovinescu și-a propus să creeze concret programul mișcării* Sburătorului *(revista și cenaclul), ce a constat în impunerea critică a poeziei moderniste și a romanului urban, de analiză. Iar cînd reapare, în 1926,* Sburătorul *e publicația doctrinară a modernismului, prin criticii E. Lovinescu, T. Vianu, G. Călinescu, F. Aderca,*

Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Anton Holban, prin poezia unui Ion Barbu sau prin proza Hortensiei Papadat-Bengescu (așa cum notează cu mulțumire retrospectivă directorul ei, în 1942 — în volumul omagial de la Vremea), *iar după definitiva ei dispariție, cenaclul ce-i purta numele avea să continue, de-a lungul anilor, această importantă operă.*

Lupta literară de o viață a lui E. Lovinescu a fost purtată, așa cum însuși criticul relatează în Istoria literaturii române contemporane *din 1937, pe baza gustului artistic, a ideii* sincronismului, *adică a adaptării la cultura europeană modernă, și pe ideea generală a disocierii esteticului de celelalte valori (prefața la această lucrare menționează idealurile noii generații critice, care „a izolat fenomenul estetic de toate defunctele preocupări ale sămănătorismului și ale poporanismului"). Dacă modernismul a triumfat, și gustul criticului menit să descopere talente noi și să ducă la organizarea analitică a cîștigurilor beletristice (Lovinescu acordă, în* Istoria literaturii române, *din 1937, mai mare importanță întru propagarea modernismului faptic revistei* Contimporanul *a lui Ion Vinea, decît* Sburătorului *a contribuit din plin la aceasta, în schimb ideea disocierii esteticului, preluată de la Maiorescu, a suferit un declin, prin subminarea întreprinsă de tradiționalismul agresiv, împotriva căruia lupta a continuat fără întrerupere. Monografia închinată lui* T. Maiorescu, *în 1940, se încheie cu semnificativele cuvinte : „Soarta lui Maiorescu a fost să rămînă actual și astăzi, adică după trei sferturi de veac și, din nefericire, încă pentru multă vreme. În materie de cultură evoluțiile nu sînt nici perpetui, nici liniare ; cînd crezi că ai pus mîna pe țărm, un val te smulge departe în larg : pînza țesută ziua se desface noaptea ; apele se ascund sub nisip și ciulinul crește pe marmura cetății ruinate ; în adăpostul limpezit odinioară îți umple ochii cerneala norilor învolburați. Optimismul nostru trebuie să fie însă la fel cu cel al lui Maiorescu :* birui-va gîndul, *cum spunea înțelepciunea cronicarului și inscripția criticului deasupra ușii bibliotecii. Altfel, la ce am mai trăi ?*

La răspîntiile culturii române veghează ca și odinioară degetul lui de lumină : pe aici e drumul. Autoritatea i s-a menținut și astăzi pentru că pleacă din înseși izvoarele spirituale fără moarte ale logicei, bunului simț, bunului gust, și s-a reali-

zat într-o formă pură, fără vîrstă" ; în volumul omagial de la Vremea, *din 1942, criticul accentuează sensul* Sburătorului : *„Ca şi revista de la care a pornit, activitatea cercului s-a desfăşurat şi se desfăşoară şi azi într-un singur plan, al esteticului, pentru a-l deosebi de tendinţele etice şi sociale azi dominante" (p. 58) ; iar volumul* T. Maiorescu şi posteritatea lui critică *(1943), se închide pe următorul avertisment adresat celei de „a treia generaţie post-maioresciană" (formată din G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu şi Tudor Vianu) : „Întreaga critică actuală este, după cum am spus, estetică, adică maioresciană. Nu ajunge însă de «a fi» ; îi mai trebuie să aibă şi conştiinţa poziţiei sale culturale şi a obligaţiei ce i-o impune, într-un moment istoric atît de neprielnic... Faţă de rezerva şi chiar de acţiunea violentă a publicisticei de ieri sau faţă de o literatură abătută de la linia normală a evoluţiei artistice, criticilor noştri le incumbă datoria unei atitudini militante, bărbăteşti".*

EVOLUŢIA ŞI VALOAREA CRITICII LOVINESCIENE

E. Lovinescu şi-a delimitat singur şi cu mare precizie sensul evolutiv al criticii sale, în primele două volume de Memorii. *Epoca* Paşilor pe nisip *este caracterizată de critic prin scepticismul ostentativ („relativism estetic naiv"), dilentatism iritant, fond instabil prevăzut cu o formă dialogică imaginară, ce tindea la redarea cordialităţii familiare a stilului faguetian. Din perspectiva timpului Lovinescu regretă mai cu seamă ostentaţia sceptică, inoportună atitudinii polemice, minînd autoritatea unui condei ce lupta cu puternica doctrină sămănătoristă („Care e direcţia generală a literaturii unui popor s-ar putea poate spune în cîteva cuvinte largi, dar care sînt abaterile, popasurile şi ţinta finală la care va ajunge, nu se poate preciza niciodată — citim la p. 1 a vol. I din* Paşi pe nisip). *Urmează apoi o perioadă estetă, fără preocupări polemice, de critică literaturizată sub forma dialogului cu interlocutori reali ce discută nepăsători şi în stil înflorit, de convenţionalitate edulcorată (cum o caracterizează tot Lovinescu) : perioada colaborării la* Convorbiri critice. *Abia faza a treia, de colaborare la* Flacăra, *cu seria „revizuirilor" (din* Critice, *III şi IV) e recunoscută de autorul* Memoriilor *drept mod de adevărată critică dezbărată atît de ostentaţia scepticismului cît şi de literaturizare. Bineînţeles, relativismul estetic s-a păstrat ; îl consemnează limpede un text „impresionist" din 1914 : „Critica e un periplu în jurul operelor de artă ; oglindind frumuseţile drumului, mărindu-le prin acţiunea colaboraţiei noastre". Fiind artă, spune acum Lovinescu, al cărui estetism pe măsură ce se încheagă devine tot mai generos în conştiinţa sa proprie, critica e cînd receptivă, cînd agresivă, cînd glacială, cînd voluptoasă „val de mare ce se frînge de stîncă sau se revarsă potolit pe nisipul ţărmului. Neavînd siguranţa adevărului, se învîrteşte lenevos în jurul lui"* (Critice, *VIII). Asupra „revizuirilor", obiect de atac pentru adversarii ce le calificau de instabilitate „impresionistă", Lovinescu s-a exprimat nu o dată, arătînd caracterul lor organic, sincronist. E adevărat însă că tocmai în marginile evoluţiei sensibilităţii criticului ce se adapta cu voinţă „spiritului vremii", sigur fiind de mersul fatal progresiv al fenomenului literar, aceste „revizuiri" nu rămîn simple reconsiderări de valori istorice prin prisma prezentului, ci implică şi o modificare uneori, nu numai pe făgaşul formal al expresivităţii critice (cum pretinde el, cu privire la modificările din ediţiile diferite din* Critice, *într-o replică dată lui G. Ibrăileanu, zicînd că „deşi aproape n-a rămas propoziţie intactă de la o ediţie la alta, sensul articolelor s-a menţinut scrupulos identic" —* Critice, *VII, p. 7), ci şi reale transformări sensibile în actual. În* Memorii, *II (p. 17), situîndu-se în contrast cu Maiorescu, Lovinescu încearcă să reducă problema la consideraţii pur stilistice, justificîndu-se prin conştiinţa şi străduinţa realizării artistice a scrisului său. Dar sînt texte ce mută discuţia în planul adînc, al „fondului" ; unui text de bază, programatic, din 1915 : „A venit prin urmare vremea unei revizuiri a valorilor literare, nu din imboldul unei impietăţi, ci din conştiinţa nevoii biologice şi sociale ce ne impune o sincronizare a manifestărilor noastre sufleteşti şi deci, între altele, şi o conştiinţă actuală şi strict critică" — reprodus în* Critice, *VI, p. 6 — text care era precedat de discuţia asupra schimbării vederilor critice comune, didactice, depăşite istoric, despre clasici*

ca Alecsandri, Andrei Mureşanu, Odobescu, Eminescu, Caragiale, Coşbuc, Vlahuţă, îi răspunde un alt text din Memorii, I, p. 290 : „Revizuirile mele îşi propun tocmai de a îndeplini operaţia simţului critic în cercetarea din nou a valorilor primite fără control la o vîrstă lipsită de orice inhibiţie ; defectul lor principal stă în faptul de a nu fi fost întreprinse metodic cu un instrument de investigaţie mai precis asupra a cît mai multor valori" — această întreprindere cuprinzînd doar pe Caragiale, Maiorescu, Ion Al. Brătescu-Voineşti, C. Dobrogeanu-Gherea, Al. Vlahuţă, Al. Macedonski, Duiliu Zamfirescu. Căci în Critice, VII (p. 6), găsim aceste rînduri concludente (datate 1928) : „Într-o concepţie critică dominată de principiul mutaţiei valorilor estetice, variaţia de judecată este cerută de însăşi variaţia sensibilităţii estetice a epocei ; aprioric, contradicţia este, deci, nu numai admisă ci şi fatală". Ceea ce se desprinde din această juxtapunere şi contrapunere de texte este semnificaţia complexă şi organică (în pofida „contradicţiei" mărturisite) a „revizuirilor" lovinesciene : revizuiri stilistice, revizuiri din unghiul perspectivei istorice faţă de clasici şi revizuiri impuse de evoluţia sensibilă a criticului însuşi, într-o epocă vastă în care s-a născut şi proliferat modernismul (şi simbolismul) românesc, ultima dintre ele implicînd şi contradicţii inerente şi un act de voinţă, pe măsura principiilor dezvoltate în sistemul estetico-social al imitaţiei, diferenţierii şi sincronismului. Direcţia este determinată de nevoia certitudinii şi duce de la scepticismul diletantic al debuturilor la dogmatismul estetic al genurilor literare (manifestat ca atare, cu amplitudine, în Istoria literaturii române contemporane — ambele versiuni), nu însă prin excluderea relativismului permanent prezent şi cristalizat suprem în teoria mutaţiei. Organicitatea acestei evoluţii, ca nevoie de certitudine şi ca linearitate moral-estetică, o aflăm consemnată în alte două texte, foarte explicite ; întîiul, datat 1923, în Critice, VIII : „Evoluţia s-a înscris tot mai mult în sensul căutării pasionate a certitudinii. Practic, ca o reducere la o unitate, impresionismul trebuia să ajungă la procedeul «figurinelor», în care se poate preţui o sforţare spre sinteză" — întreprindere ce cuprinde, între alţii, pe T. Maiorescu, C. Hogaş, Ovid Densusianu, Luca Ion faţă cu Ion Luca Caragiale, I. C. Vissarion, Bacovia, Elena Farago şi, ca pură perfor-

manţă de spirit creator polemic, pe Alexe Procopovici sau „Omul care n-a scris nimic", iar al doilea, din Memorii, III, asemenea unei tragice profesiuni de credinţă, purtînd amprenta duhului sincronic : „Energia am scos-o din mine, dar imboldul şi mai ales directiva am scos-o din T. Maiorescu, omul pe care l-am admirat de la primul contact cu slova sa, de o luciditate în disocierea esteticului, de o eleganţă morală, de o stăpînire de sine şi de o fervoare în expresia dezlegată de reziduurile pasionale, pe care le-am resorbit în mine pentru a le afirma, nu prin simulare de gesturi, ci printr-o manifestare personală potrivită condiţiilor noi de viaţă artistică" (p. 220—221). Reluînd în Memorii, II, firul expozitiv şi analitic al evoluţiei sale critice, E. Lovinescu numeşte drept a treia fază, perioada post-belică iniţiată prin apariţia Sburătorului şi realizată în volumele Istoriei literaturii române contemporane, opunînd-o celei literaturizate, anatole franciene, rezolvată personal în scenete divagante, stilistic delicvescente — cum însuşi declară — perioadă definită ca întoarcere a spiritului critic spre fermitate şi dogmatism formal. De fapt, aceasta e faza a patra, căci „revizuirile" din vremea colaborării la Flacăra constituiau, chiar în formularea lui Lovinescu din Memorii, I, intrarea în „făgaşul adevăratei critici", prin părăsirea improvizaţiilor „artistice" şi impunerea disocierilor cerute de perspectiva istorică, spre a crea o mai justă, o mai exactă, mai sincronică scară a valorilor. Diferenţa dintre perioada „revizuirilor" istoric-perspectivice, de dinainte de război şi cea a organizării contemporan-perspectivice a Istoriei literaturii, de după război, constă în impresionismul dogmatic al uneia şi simbolismul dogmatic al celeilalte. Impresionist dogmatică era una, fiindcă relativismul estetic, ce înlocuia atît scepticismul ostentativ al Paşilor pe nisip cît şi indiferenţa estetă a „literaturii" critice, de „confecţiune" — cum spune Lovinescu (Memorii, II) servea ideea noii table de valori, şi simbolist dogmatică era cealaltă, fiindcă asimilării simbolismului de către critic şi luării de conştiinţă a propriului său simbolism structural, aşa cum am arătat, îi corespunde acum, după cum vom vedea, simbolizarea expresiei critice lovinesciene şi desfăşurarea ei pe planul îndeajuns de riguros al genurilor literare, susţinut de modernismul doctrinar. Legătura dintre faza a treia şi a patra, legătură ce confirmă organicitatea gîndi-

rii critice a lui Lovinescu, se poate stabili, tocmai în sensul modernismului întrevăzut în una şi manifest în cea de-a doua, prin luări de poziţie atît de distanţate, precum aceea faţă de poezia populară (din 1915, în Critice, VI) şi cea faţă de ermetism, din Istoria literaturii, I. Pentru Lovinescu, interesul purtat de preromantici şi romantici folclorului, interes lărgit prin naşterea ştiinţei folcloristice în secolul al 19-lea, reprezintă un fenomen de simultaneitate cu trezirea conştiinţei naţionale şi închegarea principiului naţionalităţilor în cadrul civilizaţiei moderne : el respinge deci explicaţia inversă a unui Delavrancea, care socotea redeşteptarea conştiinţei naţionale drept un efect al culegerii poeziilor populare, această concepţie ducînd la fetişizarea folclorului — adică, în cazul literaturii române, la supravalorificarea lui în raport cu poezia cultă, la oficializarea lui, o dată cu sămănătorismul şi poporanismul, ceea ce zăgăzuia lirismul nostru modern, chiar în începuturile sale. Studiul închinat poeziei populare îl apropie iarăşi pe Lovinescu, într-un pasaj, de ideile ce profesa în această privinţă Duiliu Zamfirescu, plecînd de la robusteţea latină, nelirică a sufletului românesc (curios de observat că, mai tîrziu, deşi afirmă a nu crede în creaţiunea colectivă, criticul, care nu cedase încă simbolismului, declară, din necesităţi polemice ce-l opuneau lui B. Fundoianu şi N. Davidescu, în Poezia nouă — Critice, IX, că „originalitatea artistică a unui popor nu se poate găsi în stare pură decît în producţiile populare", şi da ca pildă de continuitate a spiritului popular în literatura cultă pe Creangă şi Coşbuc). Respingînd prin urmare, în spirit modernist, folclorul, autorul Istoriei literaturii române contemporane (I, p. 168—169) încearcă, firesc, să justifice ermetismul noii poezii : „Poezia modernă a ajuns, astfel, uneori, un fel de problemă algebrică ale cărei valori sînt însemnate prin cifre simbolice ; pentru a fi percepută şi mai ales gustată, pe lîngă o anumită receptivitate emoţională, mai trebuie şi o iniţiere în expresia algebrică a senzaţiilor : de am înţeles Miorița sau Peneş Curcanul, nu urmează să înţelegem, de la sine, fără nici o pregătire, pe unii poeţi contemporani".

Practic, evoluţia criticii lovinesciene poate fi demonstrată în trei compartimente : metoda în sine, adaptarea sincronică la evoluţia însăşi a sensibilităţii contemporane şi la devenirea

autorilor în limitele propriei lor opere, şi revizuirea clasificărilor din punctul de vedere al istoriei literare. Astfel, să urmărim, de exemplu, tratarea scrierilor lui I. A. Bassarabescu în diferite ipostaze. Un text din 1927 (reprodus în Critice, II), deci din faza literaturizantă, prezintă pe autor într-un fel de mică nuvelă, în stilul lui Bassarabescu însuşi, în atmosfera materială a prozei sale, conversînd cu duhul artei lui şi deopotrivă cu personajele nuvelelor şi schiţelor sale : critica se confundă cu „arta", şi chiar atunci cînd încearcă să se desprindă, să judece, să valorifice, să caracterizeze, o face sub forma unui alt personaj care dialoghează cu scriitorul : „— Eşti, în adevăr, îi zise el, un scriitor din rasa celor ce cunosc economia verbală şi oferă cititorului voluptatea rară a stilului articulat ; întrebuinţezi aproape exclusiv substantive..." etc. ; sau : „Pentru ce-ţi baţi joc de fiinţa timidă a lui Nestor Perseanu ? (Perseanu). E doar din familia Microbului, zugrăvit cu sentimentalism de I. Al. Brătescu-Voineşti" ; sau : „Şi Caragiale îşi bate joc de eroii săi, dar rîsul dumitale se deosebeşte fundamental de rîsul lui : el rîde de Rică Venturiano, de Farfuridi, de Caţavencu ; lumea lui îşi merită în adevăr ridicolul". În 1928, în Istoria literaturii (IV), critica a devenit analitică, dar menţinînd ideile din noveleta veche : se dau mai întîi citate din schiţele lui I. A. Bassarabescu, spre a-i pune în evidenţă puterea de atmosferizare materială, — stilul e identificat cu mijloace obiective („Într-o literatură senzaţională, lirică, plină de culoare, ce trăieşte mai mult prin adjectiv cum e literatura sămănătoristă, şi în genere, o bună parte a literaturii române, impresionează stilul nud, fără calificative, antiseptic al scriitorului"), iar diferenţierea de fond semnalată tot obiectiv, lapidar („Ceva din mediul d-lui Brătescu-Voineşti şi ceva din atitudinea lui Caragiale, iată formula d-lui Bassarabescu, determinată prin «genus proximum», într-o compoziţie proprie, tonică"), urmînd ca după descrierea critică a cîtorva bucăţi semnificative să avem judecata de valoare pură : „I-au lipsit acestui scriitor marele suflu epic, fantezia, puterea de invenţie pentru a ne da o largă frescă a vieţii de familie orăşeneşti". În Istoria literaturii române contemporane din 1937, metoda a devenit sintetică, fără citate, caracterizarea de ansamblu păstrînd însă ideile şi formu-

lările anterioare, concentrate, epurate și modulate în sensul preciziunii valorificării.

Spre a completa demonstrația, să luăm și fazele prezentării operei bacoviene, deși „faze" e poate impropriu spus, căci toate textele țin de epoca Sburătorului, *adică a modernismului, a simbolismului integrat. Viziunea lui Lovinescu asupra poeziei bacoviene rămîne deci în esență neschimbată, de la un text la altul : în* Critice, *IX, se reia, prin citat extensiv, caracterizarea din* Critice *VII, amplificată cu noi observații, — întregul iarăși reluat fiind în* Istoria literaturii *(III), pretutindeni cu remarci judicioase, cu toate că îi scapă criticului — înșelat de muzicalitatea, recunoscută totuși ca exterioară, a lui Minulescu, sau de cea pe o singură coardă, a Elenei Farago, ori de muzicalitatea intrinsecă a lirismului baltazarian — complexa muzică interioară, și formal structurală, a versurilor din* Plumb *(doar în* Istoria literaturii, *III, se adaugă un paragraf asupra „apreciabilei" influențe a poetului, consemnată la Camil Baltazar, Demostene Botez și alții, dar relevată de fapt, mai înainte, și în tratarea izolată a autorilor respectivi). Textul ultim, din* Istoria literaturii române contemporane *(1937), se păstrează la rîndul său în limitele vechi, bineînțeles cu profiturile sintetizării expresive și de caracterizare, criticul făcînd lui Bacovia încă din cealaltă Istorie (1926—1928), dreptatea de a exclude pasajul ce, în* Poezia nouă, *la capitolul dedicat lui Camil Baltazar, îl punea în inferioritate față de acesta : „poet, în care vedem cea mai pură expresie a simbolismului nostru de esență muzicală și de expresie sugestivă, cu un fond uneori de o simplitate și profunzime bacoviană (însă în toate textele amintite, în afara acestuia, se neagă profunzimea autorului* Scînteilor galbene*), dar cu o formă mai muzicală, cu o expresie figurată mult mai bogată și mai originală, cu o rezonanță personală și cu o putere de înnoire organică". Nu lipsită de interes arătîndu-se, în aceeași problemă, „figurina" din* Sburătorul *(1922), refăcută în* Critice, *V (1929), sintetică și ea, unde în „forma definitivă". sînt de notat modificări stilistice, dintre care luăm la întîmplare schimbarea „neaoșismelor" de tipul lui „statornicit" în neologismul latin „stabilizat" (în* Memorii, *II, Lovinescu își analizează astfel evoluția stilistică : „Faza de dinainte de război se caracterizează prin tendința spre purism, nu atît sub forma arhaizării*

și a slavizării limbii, cît prin ocolirea sistematică a neologismului pînă la înlocuirea lui prin perifrază" și „De îndată după război, reacțiunea împotriva acestei concepții se dezlănțuie tot brusc, cu violența sclavului eliberat ce-și izbește cu ostentație lanțurile ; departe de a fi ocolit prin perifraze edulcorate și diluări stagnante, neologismul e căutat pentru a fi restaurat în drepturile lui" — va reveni însă, stilistic, mai tîrziu, cultivînd într-o nouă sinteză deopotrivă cuvintele „neaoșe" cu neologismele, spre o mai pregnantă, mai sugestivă reliefare a frazei, căci, de pildă, dacă în „figurina" din 1921, în Critice, *V, vorbind despre atitudinea lui Luca Ion Caragiale față de literatura părintelui său ilustru, scria : „Fără a-i fi ostil, n-o privea cu indulgență și nici nu voia s-o continue" — s.n. — în* Memorii, *III, avem : „Fără a-i fi* potrivnic, *n-o privea cu îngăduință și mai ales nu dorea s-o continue" — s.n., — pendularea aceasta stilistică în sens contrariu vădind încă o dată nu numai grija personală a artistului, ci și adaptarea la spiritul vremii, adică de fapt puterea de influență a tradiționalismului asupra criticului modernist), sau rearticularea, de asemenea cu modificări lingvistice, spre fluență, a frazei : vechiul text „Bacovia a adus, totuși, o notă originală. N-a creat, desigur, poezia de atmosferă ; întrebuințînd-o, cu înlăturarea oricărui alt artificiu poetic, s-a confundat însă cu ea", devine „D. Bacovia a adus, totuși, o notă originală, care, de n-a creat poezia de atmosferă a întrebuințat-o, cu excluderea oricărui alt element poetic pînă a se confunda cu ea".*

Nu mai puțin semnificativă se dovedește comparația între fazele de percepere și redare a personalității lui Maiorescu de către urmașul său. Critic, dar cu echitate măsurat prin comparație cu meritele rivalului său Gherea, încă din vremea Pașilor pe nisip, *Maiorescu apare în perioada „revizuirilor" de la* Flacăra, *ca o mare și respectabilă figură culturală, judecată prin premisele teoriei imitației și sincronismului, de mai apoi, din* Istoria civilizației române moderne, *unde Lovinescu va ataca susținut poziția junimistă în problema formei fără fond. „O formă fără fond, zice el, reprezintă nu numai o simulare, ci și o stimulare" (text „definitivat", în* Critice, *VI). Figurina din 1919 consemnînd, în cea mai mare parte a ei, cu nedezmințit respect, regretul față de lipsa de înțelegere istorică a lui Maio-*

rescu în epoca războiului, trasează, într-un sintetic preambul, personalitatea sa morală, văzută prin prisma viitoarei introspecții lovinesciene în propria sa alcătuire spirituală : „Nu există om superior fără această viziune pesimistă ; nu există însă om mare și folositor, care să nu se reculeagă la timp din amețeala vidului, pentru a-și afirma voința de a fi și de a dura în fața neantului și caducității universale" — sau „fără a întrupa teoretic și practic triumful principiului moral, singura axă ce-l împiedică de a se prăbuși în neant și tină", — cuvinte încoronate, chiar din primul aliniat al „figurinei", cu aprecierea : „incomparabilului talent (al patronului Junimei, n.n.) de a săpa în marmura cuvintelor ca un statuar antic" (text „definitivat", în Critice, V, de unde a dispărut termenul de „epicureism intelectual", din prima versiune, deși, în monografia finală, va reveni : „A realizat cea mai nobilă icoană de epicureism intelectual" — T. Maiorescu, II, p. 381). După metodicul refuz din Istoria civilizației române, critica lovinesciană, în lupta sa cu tradiționalismul, va accentua tot mai mult, pînă la dramatic și tragic, importanța și caracterul salutar al ideilor lui Maiorescu în materie de artă, prin disocierea esteticului de celelalte valori și, de-a lungul Memoriilor, va căuta mereu reazem în identificarea proclamată sau implicită, cu înaintașul său, spre a deschide drumul operei finale : seria impozantă a monografiilor închinate întemeietorului Junimii.

Un alt aspect al evoluției criticii lovinesciene, vădind aceeași devenire organică, poate fi relevat prin cercetarea revizuirilor operate în clasificarea scriitorilor și curentelor din cuprinsul literaturii contemporane : evoluție în sînul perioadei moderniste, adică de după apariția Sburătorului. Desigur, evoluția a fost cerută de mersul istoric al noii noastre literaturi, și este un merit deosebit al criticului faptul de a fi izbutit să țină pas cu această curgere vie, supusă uneori celor mai capricioase și paradoxale transformări (Adrian Maniu, de exemplu, promotor al extremismului poetic, a devenit exponent al tradiționalismului) și de a fi pus ordine perspectivică într-un material îndeajuns de haotic, de instabil, fixat pînă în cele din urmă de compartimentările Istoriei literaturii române contemporane din 1937. O probă majoră, a neobișnuitei puteri de adaptare critică a lui Lovinescu. Nu s-ar afla exemplu mai grăitor de adîncimea procesu-

lui de receptare și orientare critică, în acest sens, ca fazele înregistrării lirismului arghezian. De la capitolul închinat poetului Arghezi în seria „falșilor simboliști", din Critice, IX, unde pornind de la texte încă neadunate de autorul lor în volum, poezia sa e opusă simbolismului arghezian pur declarativ de la începuturi, analizată, pe baza Agatelor negre și Litaniilor, în corelație cu neoromantismul Florilor răului și recunoscută prin bucăți citate integral, cu titlu reprezentativ, precum Inscripție pe un portret sau Toamna (deși, acum, explicînd totuși obscuritățile aparente ale primei preferă pe a doua : ceea ce ține de treapta încă nedesăvîrșită, cu toate că tîrzie, a asimilării acestui nou lirism românesc) ; de la mai cuprinzătoarele considerații din Istoria literaturii, III (apăruseră Cuvintele potrivite), unde influența lui Baudelaire continuă a fi scoasă în lumină, acum însă alături de cea a lui Eminescu, unde criticul tratează problematica Psalmilor și denunță falsul misticism arghezian, și unde, continuînd de asemenea, ca și în Critice, IX, să evidențieze dura expresivitate a poetului, îi constată legăturile cu pămîntul, cu tradiția, dar o clasează în seria modernismului, la situarea lui Tudor Arghezi, pe baza acelorași elemente critice, reluate, decantate stilistic, sintetice, maturate analitic și completate cu înalta prețuire a Florilor de mucigai, recent apărute (ce „reprezintă nota cea mai pregnantă și adecvată a personalității scriitorului"), într-un capitol individual și nu într-o serie, intitulat Sinteza poeziei moderniste și tradiționale.

Întîia încercare de a sistematiza critic tendințele literaturii române contemporane o face Lovinescu în domeniul lirismului, în studiul unitar din al IX-lea volum de Critice : Poezia nouă, adică poezia de la simbolism încoace, ca modalități novatoare față de zestrea trecutului (bogată, așa cum arată în prefață, polemizînd cu B. Fundoianu și N. Davidescu). Printre simboliști sînt trecuți : I. Minulescu, Elena Farago, Bacovia și Camil Baltazar ; „falși simboliști" sînt T. Arghezi, N. Davidescu, Adrian Maniu, F. Aderca ; la Adrian Maniu, criticul notează înclinația spre tradiție — textul fiind reluat identic în Istoria literaturii, III, unde însă scriitorul e trecut la „moderniști", împreună cu Arghezi, N. Davidescu și Aderca, urmînd ca în Istoria literaturii române din 1937 să-l grupeze definitiv cu tradiționaliștii ; pe F. Aderca îl desparte de simboliști, ca și pe N. Da-

videscu, din considerentul că deşi stegar al simbolismului, poezia sa e mai mult intelectuală, însă recunoscînd că el se îndreaptă „din ce în ce mai mult spre simbolismul de esenţă pur muzicală", iar dacă în Istoria literaturii, III, unde rîndurile de mai sus se schimbă în „poezia d-lui Aderca devine chiar simbolism pur", îl grupează tot printre „moderniști", — în Istoria literaturii române contemporane — 1937, îl trece la simboliști, alături de Minulescu, Bacovia, Elena Farago, Camil Baltazar etc., poezia sa fiind caracterizată „muzicală, desigur, nu de orchestră ci de flaut, cu o figuraţie cele mai adesea de calitate abstractă ; este deci o poezie lipsită de plasticitate, fluidă, solubilă, în care ideea se exprimă şerpuitor, cu uşurinţă dialectică, mai presus de toate, graţios căci graţia reprezintă calitatea dominantă a acestui om de baricade" — toate, „procedee ale simbolismului" zice Lovinescu ; Blaga, Philippide, Demostene Botez sînt clasificaţi, în Poezia nouă ca „imagişti" („moderniști", în Istoria literaturii, III, pe cînd în cea din 1937, criticul îi desparte : Blaga la „tradiţionalişti", Philippide la poezia „de concepţie", iar Demostene Botez la poezia „erotică şi elegiacă") ; şi Camil Petrescu suferă avataruri, evoluînd de la poezia „de notaţie", aici, la cea „modernistă" şi în cele din urmă la poezia „descriptivă, realistă, socială" ; Nichifor Crainic, Ion Pillat rămîn în schimb, în toate trei fazele de clasificare „tradiţionalişti" ; din lipsa de perspectivă, Ion Barbu şi, George Gregorian, ultimii trataţi în Poezia nouă, intră la vagul grupaj „alte aspecte" ; ca Barbu să treacă apoi la „moderniști" şi în fine la „ermetici", şi Gregorian la „poeţii neliniştii metafizice şi religioase", apoi la poezia „de concepţie".

Altă încercare de sinteză istorică în contemporaneitatea literară o întreprinde E. Lovinescu sub forma culegerii şi sistematizării perspectivice a vechiului material, disparat, de articole referitoare la scriitorii sămănătoriști, în vol. I din Critice (ediţia definitivă, 1925), intitulat Istoria mişcării „Sămănătorului". Consecvent concepţiei sale, criticul a tratat şi în sintezele istorice ulterioare pe toţi autorii de aici ca sămănătoriști, completîndu-le însă cu nume ce nu erau cuprinse în acest volum ; de pildă, alături de numeroşi alţii, Liviu Rebreanu (în Istoria literaturii române contemporane din 1937, pe cînd în cealaltă, vol. IV, i se consacra capitolul final, intitulat Creaţia obiectivă,

dar de ambele dăţi calificat, cu mare consideraţie, drept expresia majoră a sămănătorismului epic).

Ar fi prea de semnificaţii risipite, deşi nu lipsită de interes, într-o amplă cercetare şi, desigur, în multe privinţe revelatoare, urmărirea tuturor cazurilor de „mutaţie" serială a scriitorilor studiaţi de Lovinescu, de la o Istorie la cealaltă. Ajunge semnalarea diferenţierii criteriilor de clasificare. Aşadar, dacă în Istoria literaturii române contemporane, III, (din 1927), lirismul românesc e clasat, pe vaste planuri (bineînţeles, cu subdiviziuni diferenţiale), în : Poezia sămănătoristă, Poezia neosămănătoristă, Poezia tradiţionalistă, Poezia de „concepţie" şi de „compoziţie" (unde, ca să luăm la întîmplare, intră şi Corneliu Moldovanu, „sămănătoristul" din Critice, I, ed. definitivă, chiar şi acum tratat de sămănătorist, ori Alice Călugăru, care în Istoria din 1937 va trece la Poezia descriptivă, realistă, socială), Poezia de „sentiment", Poezia de „fantezie", Poezia simbolistă, Poezia modernistă ; iar vol. IV (din 1928) seriază epica românească în Sămănătorism (cu stricteţe pe regiuni, în subdiviziunile sale, spre deosebire de vol. III), Neosămănătorism, Poporanism, Poezia epică urbană — ambele volume păstrînd urme polemice (cu subtitluri ca „Sămănătorismul, cimitir al poeziei române", sau cu sublinierea aportului la creaţia literară a revistelor Viaţa românească, Sburătorul, Gîndirea, subdiviziunile fiind determinate de rolul acestor publicaţii) ; dacă în genere întreagă Istoria literaturii române contemporane din 1926—1929, cu cele cinci volume ale ei, are un caracter de demonstraţie doctrinară, căci Evoluţia poeziei lirice (vol. III) şi Evoluţia poeziei epice (vol. IV) se înşiruie în lanţul care începe cu Evoluţia ideologiei literare (vol. I) şi Evoluţia criticei literare (vol. II) şi se termină cu Mutaţia valorilor estetice (vol. VI), Istoria literaturii din 1937, reluînd temele, ideile şi formulările fixate în clasificări, le concentrează şi le obiectivează (fără ca Lovinescu să-şi fi părăsit ideologia modernistă, dar văzînd-o mai generoasă — generozitatea reiese şi din împrejurarea că, descoperit cu entuziasm de patronul Sburătorului, scriitorul Ion Iovescu e integrat la sămănătorism ca şi autorul Pădurii spînzuraţilor — şi mai subtilă străduinţă de mulaj critic pe fenomenul literar în devenirea sa istorică), le clarifică şi le nuanţează, aducîndu-le la nivelul sensibilităţii generale şi diversificării

fecunde a deceniului de creație artistică ce desparte cele două Istorii.

Poți să nu fi de acord cu sistemul de clasificare al lui E. Lovinescu, din această Istorie a literaturii române contemporane, *căci pe viu scrisă, multe le vedem astăzi, din depărtare, în altă ordonare valorică, datorită însăși evoluției sensibilității estetice, a modului de receptare și gîndire, conform chiar teoriei relativismului și sincronismului profesate de autorul* Mutației *(un Mihai Săulescu, poeți ca Matei Caragiale și Al. Philippide par nedreptățiți acolo, ca să nu mai amintim cazul lui Urmuz, ignorat cu desăvîrșire), dar nici G. Călinescu n-a putut să nu țină seama, cu toate eforturile sale de a face* altfel, *de tabla ei — și să nu neglijăm interesanta* Panoramă a literaturii române contemporane *scrisă pentru francezi de Bazil Munteanu, ce îi e pe deplin tributară. Căci ea nu este sinteza care beneficiază de contribuțiile înaintașilor, ci baza oricărei întreprinderi de viitor, fie prin concordanță, fie prin contradicție și ca atare, un punct culminant al criticii noastre literare. Despre Bacovia, despre Blaga, despre Ion Barbu, despre Hortensia Papadat-Bengescu, despre M. Blecher se pot scrie astăzi și mîine pagini mult mai adînci, dar E. Lovinescu le-a intuit și codificat valoarea artistică ; n-a existat, în istoria gîndului românesc, o mai plenară conștiință critică (în înțelesul amplitudinii și al responsabilității față de mersul istoric și de nou), înrădăcinată în solul nutritiv al patriei, ca cea a lui E. Lovinescu.* Istoria literaturii române contemporane *(1937) se înscrie printre răspîntiile spirituale ale națiunii.*

Valoarea criticii lovinesciene trebuie însă precizată și prin atitudinea și sensibilitatea sa față de operele trecutului, mai cu seamă din pricină că organizîndu-se în progresie și întru modernism, programatic și doctrinar în epoca maturității, mentorul Sburătorului *și autorul* Istoriei literaturii române contemporane *s-a dezinteresat de „clasici" (avea să-i reia sistematic, din perspectiva unei noi sensibilități G. Călinescu) și a fost chiar acuzat de obtuzitate față de ei. Dar Lovinescu, antitradiționalistul, este cel care scrie, privitor la Hogaș : „Între stilism și abuz de contemporaneitate originalitatea vine și de data aceasta din regiunile inspirației htonice" (în* Critice, *VIII, frază rămasă intactă în contexul epurat stilistic din „figurina" de la 1928 —*

Critice, *V, ed. definitivă, — unde acestui scriitor nemodern i se acordă cea mai înaltă calificare : „Șuvoiul ritmului sufletesc se înscrie în pînza — „napa" fusese în* Critice, *VIII, dar, contaminat, criticul a înlocuit neologismul, spre a da prospețime hogașiană imaginei — unei proze ample, cadențate, în care epitetul homeric, întrebuințat cu abilitate, aduce o solemnitate rituală ; nimic rar, nimic căutat ; nici o inovație lexicală ; pasiunea interioară ridică totuși uzualitatea cuvîntului, și în înșiruirea sintactică, îi dă o noutate și o gravitate la care au ajuns numai marile talente epice) ; traducătorul Odiseei amplifică de altminteri în* Istoria literaturii române, *IV (unde capitolul subdivizionar începe cu rînduri polemice la adresa poporanismului* Vieții românești), *analiza operei lui Hogaș pe linia comparației cu Homer, ridicînd-o la semnificația unui text antic împănat de comentatorul modern cu numeroase interpolări, spre a justifica pătrunderea de cuvinte ca „heteroclit", sau de nume ca Kepler și Copernic, în proza rapsodică a moldoveanului, iar paginile ce-i dedică, sintetic, în* Istoria literaturii *din 1937 — plecînd de la versiunea anterioară, sînt de o frumusețe neobișnuită, au patosul lucrărilor de critică romantică ale lui Victor Hugo. Deși îl împinge înapoi, la aezi, pe autorul ce ține de vremea romantismului eminescian, Lovinescu îl trece și el printre contemporani, datorită doar împrejurării pur fortuite că opera lui Hogaș s-a impus abia prin redescoperirea ei* de către Viața românească.

Dacă prețuirea arătată de criticul modernist lui N. Filimon în Cinquantenarul romanului românesc *și, repetat, lui Duiliu Zamfirescu în* Critice *și* Memorii, *se explică ideologic pe linia* Istoriei civilizației române moderne, *există pagini închinate lui Eminescu și Delavrancea, care, paradoxal, prin chiar distincția față de vederile noastre estetice mai noi, ne suscită interesul, dovedindu-ne că E. Lovinescu se afla în inima problemelor respective. Citînd pe cele ce se referă la Eminescu, să nu uităm că atît în* Istoria civilizației române *cît și în seria de monografii junimiste, concepțiile politice reacționare ale poetului sînt sistematic și consecvent respinse : „Ceea ce izbește cu deosebire, în această personalitate atît de complicată este dualismul ei aproape antinomic ; de o parte, un pesimism integral, ireductibil, considerat de aproape întreaga critică*

de azi ca un element sufletesc congenital şi ca principiul generator al adevăratei lui personalităţi artistice şi, alături de aceasta, negaţia absolută a vieţii, negaţie mai integrală decît la Leopardi sau Vigny, un alt Eminescu, mistuit de pasiunea vieţii şi de toate problemele ei, cu atitudini răspicate şi, desigur, nu mercenare — faţă de actualitate sub toate formele ei, socială, politică şi culturală, într-un cuvînt, un luptător ; lîngă contemplaţie, resemnare, Nirvana, un freamăt de viaţă, o irosire de energii pentru chestiuni ce ar fi trebuit să-i rămînă indiferente. În stadiul cunoştinţelor noastre de pînă acum asupra personalităţii lui Eminescu, problema acestui inexplicabil dualism e încă nerezolvată. Cercetările ulterioare vor ajunge poate să ne precizeze caracterul pur intelectual al pesimismului eminescian, — ideologie cîştigată din studiul filozofiei lui Schopenhauer şi al poeziei şi filozofiei indiene. Pesimismul, în cazul acesta, n-ar mai fi temperamental şi nu s-ar identifica cu însăşi personalitatea lui Eminescu ; el n-ar fi decît o ideologie împrumutată de o valoare pur speculativă. Problema interpretării eminesciene s-ar schimba astfel, cu totul şi oricum, s-ar rezolva antinomia de pînă azi : adevăratul Eminescu temperamental ar fi luptătorul înfipt în realităţile vieţii, văzute, desigur, nu prin prisma interesului lui (nota caracteristică a lui Eminescu era dezinteresarea), ci prin prisma unor concepţii influenţate şi ele, de altfel, din atmosfera romantică în care trăia, pe cînd filozoful pesimist, admiratorul inacţiunii şi al Nirvanei n-ar fi decît o creaţiune exclusivă a ideologiei schopenhauriene fără solide aderenţe cu temperamentul militant al poetului... Oricum ar fi, rămîne stabilit că Eminescu e punctul de intersecţie al unor multiple influenţe mult mai puternice şi mai fecunde decît influenţele romantismului francez asupra unor temperamente fără mare rezonanţă" (Istoria literaturii române contemporane, *I, p. 188—190).*

Iată şi pasajul despre teatrul lui Delavrancea (textul reprodus în Critice, *III, poartă data 1914 !) : „Teatrul nu este o liturghie ; el nu ne poate emoţiona decît prin mijloace actuale şi nu prin mijloace poetice fără legătură cu acţiunea dramatică. O declamaţie solemnă şi rituală ne poate trezi o emoţie estetică, dar ne aruncă afară din iluzia scenică : iată*

pentru ce Apus de soare *rămîne mai mult un* spectacol *într-un fotoliu". Departe de a încerca să-l absolvim pe Lovinescu pentru atari consideraţii, ele explică însă şi neîndestulătoarea sa înţelegere în cazul dramaturgiei unui M. Săulescu sau Lucian Blaga, pe care totuşi, literar, nu le-a respins. Cum nu-l putem absolvi de insuficienta sesizare a valorii poeziei lui Macedonski (în ciuda faptului că, ocupîndu-se de* Poezia nouă *scrie cu justeţe : „Într-o epocă în care didacticismul gnomic al lui Vlahuţă trecea drept poezie, credem, dimpotrivă, că arta mult mai personală a lui Macedonski a fost subvalorificată ; epoca noastră a răzbunat-o însă deoarece influenţa ei, în unele privinţe, asupra poeziei noi nu poate fi tăgăduită..." —* Critice, *IX, p. 31) ; dar portretul trasat omului, la moartea sa, rezistă, ca o efigie clasică : „Într-o ţară lipsită de orice tradiţie culturală, în care creaţia artistică nu este o funcţie legitimă, a trăi numai pentru artă, e un act de credinţă de o înaltă valoare. Poetul nu l-a urcat, ce e drept, pe piedestalul vreunui sacrificiu sau al unei demne rezerve,ci, dimpotrivă, l-a scoborît prin lamentaţii, prin proclamarea dreptului la caritate sau indignare, pe care timpul le va şterge însă cu estompa lui, nelăsînd viu decît gestul omului, care, în lungul unei vieţi roase de nevoie, învăluite sub faldul unei persecuţii reale sau imaginare, a stat închis în visul său interior, impropriu pentru orice realitate, consumat de o viziune netradusă în opere definitive, dar trăită cu o putere de iluzie unică. Macedonski a fost vizionarul nostru cel mai mare ; lipsit de simţul comun, insensibil la ridicol şi la asprimea realităţii, a păşit în viaţă cu ochii fixaţi spre lumina orbitoare a unei fantasmagorii ; a trăit într-o hipnoză din care nimic nu l-a putut opri. Putea viaţa să-şi întindă cursele, poetul nu le vedea ; putea realitatea să-l lovească sub biciul dezmînţirilor, tragicu ei evidenţă rămînea ineficace ; nici mizeria, nici hula unanimă, nici exilul interior, în care a trăit cîteva decenii, nu i-au putut zgudui credinţa în omnipotenţa verbului, nu l-au putut deştepta din visul său poetic, din norul artei sale inutile. Pe deasupra tuturor dezastrelor, forţa imensă a iluziei îşi aruncă apele multicolore în jocuri fantastice ; mizeria lua patina poeziei ; aurul închipuirii curgea din izvoarele nesecate. Era în Macedonski o forţă creatoare în vid, o minciună generoasă a vieţii ce-l făcea să trăiască într-o lume*

halucinantă ; la bătrînețe, o glorie pururi insesizabilă și un aur pururi inexistent aveau încă pentru dînsul o evidență pe deasupra oricărei realități ; se împărtășea, astfel, cu o cuminecătură invizibilă în gesturi ce păreau ridicole, deși — în perspectivă — sînt mărețe. De se va ivi artistul, care să creeze din Macedonski simbolul poetului însuși în mijlocul unei societăți antipoetice, viața lui atît de ofensatoare, de altfel, va deveni mult mai emoționantă decît opera" (Critice, VI). Cea mai semnificativă și revelatoare ni se pare poziția lui Lovinescu față de comediile lui Caragiale. Pornind de la consecințele ideologiei ce și-o organizase în Istoria civilizației române moderne, unde, apărînd pașoptismul de reacțiunea junimistă, nu poate decît să constate : „Caragiale a reprezentat expresia cea mai pură a junimismului. La Eminescu ura prezentului se unea cu dragostea romantică a trecutului și cu misticismul național și țărănesc străin junimismului. Nimic nu-l lega, dimpotrivă, pe Caragiale de trecut ; el nu se simțea solidar cu pîrcălabii și nici nu se prosterna în fața vornicilor epopeei voivodale ; nimic nu-l lega de asemenea, nici de țărănime ; în dezvoltarea literaturii noastre mai mult rurale, el aducea chiar o adevărată soluție de continuitate. Caractere pur junimiste ; o inteligență critică, ură față de noua burghezie în proces de formație, fără rădăcini însă în humusul etnic al poporului român. El nu reprezintă un interes de clasă, ci un puternic spirit de observație îndreptat asupra propriului său mediu de origine și de formație ; nu era nici un romantic al trecutului, nici un vizionar al viitorului, ci un realist.

Contrastul dintre formă și fond de la baza junimismului cultural și politic este și piatra unghiulară a întregii lui opere. N-o mai caracterizăm : ieșind din domeniul criticii speciale, ea a intrat de pe acum în domeniul conștiinței publice. Observația lui Caragiale se fixează pe această unică axă a contrastului ; de pe obrazul burgheziei biruitoare smulge masca apuseană pentru a-i arăta sufletul oriental.

Judecată în sensul ei istoric, și nu estetic, opera lui Caragiale este expresia cea mai violentă a reacțiunii, expresie cu atît mai viguroasă cu cît e mai lipsită de romantism istoric sau social. Înainte de a avea o literatură burgheză, i-a fost dat literaturii române să aibă un astfel de talent antiburghez,

nu prin origine sau ideologie, ci prin imperativul spiritului satiric ce i-a impus condițiile manifestării : inadaptarea fondului de formă a oamenilor, a vieții politice mai ales, a întregii civilizații embrionare românești, a format, deci, obiectivul acestei observații corozive" (vol.II, p. 194—196) și deși comite eroarea de a socoti opera dramaturgului caducă, prin depășirea ei istorică, pătrunzătorul critic premerge observației lui Eugen Ionescu asupra teatrului caragialesc în următoarele notații : „structura psihologică a eroilor lui Caragiale se reduce la jocul mecanic al unei singure formule repetate cu o stăruință ce o impune ca un simbol !" (Critice, VI, p. 25), sau : „Nu există așadar, oameni cu pasiuni contradictorii, cu o viață complexă, ci păpuși reduse la o singură formulă energică : «Aveți puțintică răbdare», «eu cu cine votez ?», «curat așa, coane Fănică», «rezon», «eu, familia mea de la patruzopt...» Atît..." (ibid. p. 26) sau : „În tot teatrul lui Caragiale nu găsim, nu un erou, ci un om cinstit, sau un om normal. Dominat de un ideal moral, teatrul lui Ibsen este un teatru de luptă, satira unei lumi pe ruinele căreia el ar fi voit să ridice o lume nouă, lipsit de ideal, teatrul lui Caragiale e o satiră fără altă finalitate, o colecție de imbecili, de imorali, de automați ai unei singure formule" (ibid., p. 29). Nu-i era cu putință lui Lovinescu, la 1913, să bănuiască faptul că intuițiile sale vor constitui argumente pentru valorificarea estetică modernă, pe plan universal, prin grotesc și absurd, a lumii eroilor caragialești.

Autorul monografiilor închinate lui Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi și Gheorghe Asachi, ce rămîn pînă astăzi, prin nivelul informației (atunci), rigoarea didactică suplă și stilul de o acurateță remarcabilă, modele pentru critica universitară, și-a încheiat cariera literelor cu periplul substanțial de monografii maiorersciene. Dar dincolo de acribia documentării din cele două volume dedicate lui T. Maiorescu însuși, evoluția criticii lovinesciene este sesizabilă pe linia interesului psihologic și moral care se manifestă de la prefața din 1928 la Amintirile din copilărie ale lui Creangă pînă la Antologia scriitorilor ocazionali și seria T. Maiorescu și contemporanii lui. Prefața la opera lui Creangă (republicată în Critice, X), abundă în documente menite să redea, cît mai exact și mai

viu, figura omului şi scriitorului : un prea subţire fir critic leagă documentaţia ; în schimb, documentele bogate din seria contemporanilor lui Maiorescu sînt susţinute de un comentariu fin, complex de umanitate, de un patos înfrînat adeseori (mai cu seamă paginile ce relatează raporturile dintre conducătorul Junimii şi Eminescu), de o sensibilitate sufletească, de o ţesătură de nuanţe deasă şi totuşi transparentă. Ca şi în portretele ce însoţesc Antologia scriitorilor ocazionali, virtuozitatea criticii lovinesciene se rezolvă şi se desăvîrşeşte printre meandrele psihologiei. Acuitatea morală a scriitorului, ce şi-a împlinit cu împăcată conştiinţă destinul, dă o rezonanţă pură şi stăruitoare cuvintelor parcă dematerializate, aeriene.

ARTA LUI LOVINESCU

Am văzut că Lovinescu avea despre critică o concepţie de artist : relativist estetic, se considera „impresionist" (în lecţia de deschidere a cursului său de literatură română la Universitatea din Bucureşti, în 1910, face deosebirea între istoria literară ce constituie o activitate ştiinţifică şi critica, profesată de el în afara universităţii, derivînd-o din „pyrrhonismul estetic" al lui Anatole France şi Jules Lemaître) şi deci liber să-şi aleagă cuvintele, să-şi articuleze frazele şi să-şi organizeze formulările conform idealului său de literat. Această propensiune calofilă se conjugă de altminteri cu diferite încercări beletristice (nuvele, teatru, mici romane, portrete literare, care se vor desfăşura mai larg, la maturitate, în ciclul de romane Bizu, în ciclul închinat lui Eminescu şi în memorii, unde critica şi literatura cunosc o sinteză proprie şi caracteristică lui E. Lovinescu). Cu privire la sensul stilistic al „revizuirilor" spune : „Nu numai că nu merit, aşadar, hula cuiva, dar am pretenţia chiar de a provoca exemplul şi iluzia de a deştepta în alţii mai tineri conştiinţa literară, care, timp de douăzeci de ani, m-a aplecat de zeci de ori asupra aceloraşi propoziţii pentru a dezlănţui misterioasa scînteie ţîşnită din contactul neprevăzut, dar predestinat a două simple cuvinte luate din vocabularul tuturor" (Critice, VII, p. 7—8). Aşa cum mărturiseşte el însuşi, admiraţia de tinereţe, faţă de Faguet, pe care s-a străduit atunci să-l imite, era

literară, şi nu mai puţin cea faţă de criticii impresionişti francezi. De Remy de Gourmont, înţeles în ideea lui cea mai rezistentă, a valorificării subconştientului în artă, se foloseşte tîrziu spre a caracteriza muzicalitatea versurilor Elenei Farago : „Gourmont pune simbolismul şi în idealism : nu e poezie care să fi suprimat mai deplin realitatea ; de s-ar nimici întreaga existenţă cosmică, de s-ar prăbuşi sorii şi pămîntul ar deveni cărbune îngheţat, această poezie şi-ar murmura încă litania, nepăsătoare la cataclismul universal, împrospătîndu-şi forţa numai din propria-i substanţă ; o poezie ce cîntă singură, fără a fi fecundată nici de idee, nici de realitate, e negreşit muzicală. Erotismul ei vine din regiuni mult mai adînci decît erotismul poetului «amantelor ce mint» şi al unui senzualism fanfaron şi decorativ. El pleacă dintr-o forţă inconştientă şi inaccesibilă oricărei cercetări ; o simţi, acolo, înlănţuită, cum mugeşte şi cum izbucneşte apoi în pulbere incandescentă. Simbolismul poetei se mărgineşte, de altfel, la atît : în zadar am căuta celelalte mari teme muzicale ale sufletului omenesc : o singură cheie îi dezleagă misterul" (Critice, IX, p. 46). Dar dacă în arta scrisului critic lovinescian intră componentele formaţiei sale literare, de la Maiorescu la Tacit, de la versul lui Horaţiu şi al lui Homer transpuse în elegantă proză românească, deci tot atîţia factori de echilibru, de stringenţă, de control sensibil, dizolvaţi în muzica lăuntrică, a tînărului ce-şi purta ca o tainică narcoză teama de viaţă, crudul fior al neantului, ca simţămînt de moarte prematură, prin anii singuratici (la Iaşi „cu declinul zilei provinciale în jalea goarnelor ce cîntau stingerea, în giulgiul cărora, împletit de căzărmile învecinate, am murit de atîtea ori, cînd, elev la Liceul internat, îmi scăpătam capul, în plîns înăbuşit, deasupra pupitrului, la ora nouă seara" — Memorii, II, p. 95) şi, ca ecou prelung de-a lungul vieţii întregi, acest scris îşi va desăvîrşi virtualităţile într-o neostoită irumpere de sugestii expresive. Cînd Lovinescu defineşte astfel simbolismul liric : „Noua artă poetică are, desigur, mai multe canoane, dar esenţa sa se poate rezuma la sugestie ; ea nu exprimă ci sugerează prin dispoziţia savantă şi complicată a ritmului, a limbii muzicale şi imprecise, a unei figuraţii împinse pînă la artificialitate. Cu mişcarea simbolistă, se înscrie, aşadar, în artă estetica

*nouă a sugestiei, lărgind hotarele expresiei lirice" (*Critice, *VII, p. 39), el dă totodată o definiţie a criticii sale fundată pe sugestie. Iată cum, pentru a recrea, ca într-un ciob de cristal cu reflexe magice, ce e o chintesenţă sugestiv-critică, literatura lui I. A. Bassarabescu, îşi încheie analizele dedicate scriitorului în* Istoria literaturii române contemporane, *IV, cu : „nu ne rămîne decît să ne mulţumim cu disecţiile lui făcute în cele mai depline condiţii de antisepsie lirică, într-o tonică atmosferă de formol, şi cu un clinchet de unelte de oţel, de pe care nu se prelinge nici o picătură de sînge" ; la fel, despre poezia lui Bacovia, sugerată critic într-o comparaţie de-a dreptul lirică : „secreţiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede"* (Critice, *IX, p. 54), condensîndu-se aici toată demonstraţia analitică, privind senzorialitatea, caracterul nevrotic, atmosfera proprie operei bacoviene. Declasarea artei lui Ion Luca Caragiale în producţiile disolute ale fiului său, atît de rafinat, Luca, e trecută prin prisma complicată a metaforei încrustată în abstracţii, din această frază critic definitorie : „instinctul artistic umbla rătăcind în pădurea amănuntelor neconvergente"* (Memorii, *III, p. 14). Cum nu lipsite de sugestivitate sînt, prin aglomerarea şi ordonarea lor muzicală, epitetele aplicate scrierii lui Tudor Vianu : „acest critic sagace, sobru, aulic şi lucid în abstracţie"* (Istoria literaturii române contemporane, *1937, p. 62) ; prin contrast cu definirea metaforică a criticii lui Pompiliu Constantinescu : „Nu studiază principiul electricităţii în lămpile de pe stradă, ci în motorul uzinei şi, mai ales, nu-şi afirmă superioritatea făcînd statistica becurilor sparte sau numai deşurubate"* (ibid., *p. 64), a lui Vladimir Streinu : „zbor planat prin abstracţie estetică şi istorie literară cu lente evoluţii şi la înălţimi, de unde nu se mai aude huruitul pasional al motoarelor, care există totuşi"* (ibid., *p. 67), ori a lui Perpessicius : „Transparenţă de apă de munte ; limpede dar nu şi grăbită ; cristal lichid ; de douăzeci de ani se revarsă lin pe ogoarele noastre literare cu o lene îndrăgostită de tot ce reflectă : bolta albastră a cerului, norii de scamă alburie, sălciile pletoase, iasomiile şi vizdoagele"* (ibid., *p. 65). Menit să transpună în termeni teoretici, în formulări strict noţionale, emoţia estetică şi ca atare s-o judece, actul critic

devine, prin simbolism, la Lovinescu, atunci cînd încearcă să caracterizeze (şi cu succes) elaboraţiile critice ale altora, creaţie expresivă plastică, printr-o inversare de metodă : o oglindă care se vede pe sine în lumea de corpuri şi figuri, ce se scufundă într-însa. Cea mai spectaculoasă virtuozitate în transpunerea prin sugestie amplificată a unei opere critice în propriul său text critic, o atinge Lovinescu atunci cînd se ocupă, în T. Maiorescu şi posteritatea lui critică *de imensa* Istorie a literaturii româneşti, *a lui Iorga : „Cercetarea celor opt mari volume ale* Istoriei literaturii româneşti, *ale lui N. Iorga, nu intră în cadrul cărţii de faţă, decît doar prin cîteva consideraţii. Alcătuirea lor ne aminteşte creaţia lumii, după fantezia poetică a lui Democrit : ploaie cosmică de imponderabile, de atomi, căzută din văzduh, perpendicular nesfîrşit. Dacă perpendicularitatea lor ar fi fost absolută, s-ar fi prăbuşit în spaţii, fără a se întîlni şi crea lumea ; trebuia deci să li se imprime o uşoară declivitate ; filozoful le-a mai adăugat şi cîte un cîrlig, pentru ca, prinzîndu-se între dînşii, să se poată asocia. Atomii informaţiei prodigioase a istoriei lui N. Iorga (pentru partea veche a literaturii române, privind veacul al XVII-lea şi al XVIII-lea şi chiar prima jumătate a veacului al XIX-lea) nu au nici declivitate, nici cîrligul lui Democrit, se prăvălesc în gol, fără a se întîlni şi uni ; sînt o pulbere şi nu alcătuiesc o masă consistentă, solidă. Asistăm astfel la un joc feeric, de infinitezimale prăbuşite din infinit, fără scop, neagregîndu-se, neorganizîndu-se"* (op. cit., *p. 200—201).

Tot prin amplificare, apoi, metafora critică devine portret : „Rotică nu era însă numai rusticul speriat de civilizaţia noastră, întrucît ascendenţa lui nu se opreşte la liziera pădurilor natale, ci se adînceşte în fundul munţilor, spre capătul izvoarelor cu nimfe şi fauni. Prin masca lui turmentată şi hilară, prin ochii mici şi sfredelitori, prin plăcile mobile de roşaţă, prin relieful obrazului, prin iluzia a două corniţe, prin aerul de senzualitate ce-i dădea urmărirea fictivă a unei nimfe invizibile, el ni s-a prezentat ca un fragment de mitologie" (Memorii, *II, p. 135). De natură metaforică, deci, „portretul" e astfel lucrat încît pare a nu porni de la model, ci de la portretistul care se reflectă în propriul său model, nu cu figura sa fizică ori morală, desigur, ci cu figura sa stilistică. Într-o altă metaforă dilatată la portret, plastica gesticulară, cu re-*

flecţiile minimului în colosal, deschide o vedere spre psihologic şi deci spre alteritatea umană, adică spre modelul real, distanţat de jocul sugestiilor celui ce-l creează ; în faţa scaunului care i se oferă „Voronca execută, înainte de a se aşeza, un dans sacru ca dinaintea Arcei sfinte, mulţumind divinităţilor invizibile de a fi creat lemnul, din care a fost cioplit scaunul, meşterului necunoscut, ce l-a cioplit, conjuncturii fericite a împrejurărilor, care, din lunecarea astrelor şi din hotărîrea destinelor, l-au pus în faţa acestei minuni cu patru picioare oferită nemernicii sale fragilităţi. Faţa poetului se iluminează de o gratitudine nesfîrşită către forţele universale ce se canalizează asupra neînsemnatului tău gest, implicîndu-l, astfel, în plasa unei recunoştinţi verbale, din care nu te poţi desprinde oricît ai încerca. Cu cît te zbaţi, inventivitatea poetului născoceşte şi mai multe motive de recunoştinţă, şi mai răsucite formule de politeţe" (ibid., *p. 174). Din vocaţie literară, la E. Lovinescu portretistica se contopeşte cu critica : portretul lui D. Rotica se completează, adică, mai precis, cîştigă dimensiunea „critică" (aici, ea înlocuieşte dimensiunea psihologică) prin observaţii „la obiect", ce sînt prezente aproape textual în* Istoria literaturii, *III, 1927, şi apoi reluate în cea din 1937. Această vocaţie se manifestă timpuriu ; încă din* Paşi pe nisip *(capitolul final din studiul închinat lui Sadoveanu, în vol. I sau în vol. II, amănuntele anecdotice legate de originea polemicii cu Iorga) ; cunoaşte o formă intermediar-sintetică (de predominare a criticii) în* Figurinele, *ce ne duc înapoi la Jules Lemaître, dar se realizează mai tîrziu în* Memoriile, *care sînt iarăşi aproape de criticul impresionist francez, prin independenţa şi indiscreţia lor („Lemaître goutait volontiers les divulgations littéraires et n'éprouvait pas le besoin de respecter les grands hommes" zice despre predecesorul său la Academie Henri Bordeaux).*

Spre a pătrunde în esenţa portretisticii lovinesciene — atît de intim legată de critica lui independentă şi sugestivă — calea cea mai facilă ne-o oferă moralismul pur, din Memorii, *IV,* (Aquaforte), *unde, atingînd treapta „clasicismului" său, criticul-literat şi-a epurat şi simplificat mijloacele pînă la zona animalieră, de „caractere" stabile, imuabile, ca principiile naturii. Obiectele observaţiei sale sînt acum : Porcul, Cocoşul,*

Răţoiul, Gîscanul, Curcanul, Cînele, Pisica, Furnica, Vaca, Broasca, Racii. Privise, în moralist, animalele, şi francezul Buffon, autor ce aparţine unei literaturi în care interesul psihologic şi moral faţă de om s-a manifestat într-o formă exemplară, interes transmis şi naturalistului. Comparînd însă o bucată cu aceeaşi temă (Pisica) *a lui Buffon cu a lui Lovinescu, deosebirile te înfruntă revelatoare.*

Autorul Istoriei naturale *se ocupă de animalul ţinut lîngă casă în scopuri utilitare, pe cînd autorul* Memoriilor *de cel crescut în casă ca amuzament. Deşi la ambii scriitori găsim numeroase observaţii comune, Buffon îşi trasează „portretul" pe ideea egoismului şi cruzimii pisicii, o cruzime astfel formulată, încît poate fi luată în spiritul tragediei antice sau raciniene : „ces même mères, si soigneuses et si tendres, deviennent quelquefois cruelles, dénaturées, et dévorent aussi leurs petits qui leurs étatient si chers" ; Lovinescu pe ideea indiferenţei, a „jocului", a „dezinteresării artei pentru artă" ; căci deosebindu-se de moraliştii francezi (e aproape doar de Chamfort, prin înclinaţia spre anecdotă) „cruzimea" sa e pur estetică, şi el îşi defineşte cu multă exactitate arta : „Conceput astfel, adică estetic, portretul trebuie judecat exclusiv estetic, adică sub unghiul artei cu care a fost elaborat, al îmbinării tonurilor şi al armonizării lor după legile interioare ale compoziţiei. În nici un caz el nu trebuie raportat la viziunea particulară a fiecărui critic, ci la imaginea scriitorului, pe care are ambiţia de a o reprezenta în plenitudinea expresiei artistice"* (Memorii, *III, p. 7), definiţie ce se cere corelată, avînd în vedere enclavele de analiză literară din atîtea „portrete" memorialistice lovinesciene, cu cea, foarte veche (1907) a criticii însăşi, de astă dată în termenii tragediei antice, filtrată de aceeaşi „cruzime estetică" : „Iată simbolul criticii. E senin şi olimpian, din privirea lui izvorăşte fuiorul luminii transparente ; ochii lui ştiu totuşi arunca şi fulgere ; el a ucis pe Python, pe Niobide şi pe Niobizi, sub privirea îndurerată a mamei lor. Dar chiar după ce l-a spînzurat pe Marsyas, frumoşii lui ochi nu s-au tulburat, ci i-au rămas tot senini în limpezimea lor glaucă. Ritmul sufletului nu trebuie înregistrat prin spasmul muşchilor. A pedepsi fără a urî şi a lovi zîmbind, iată concepţia apolonică a antichităţii"* (Critice, *II, p. 84) ;*

memoralistul năzuia la realizarea fuziunii dintre observația tăioasă și amenitatea nuanțată a expresiei (Memorii, *II, p. 41); estetismul său se trădează în sfîrșit pe deplin în secțiunea ultimă din* Memorii, *IV* (Fauna ideilor : Disociații), *unde toate textele sînt variații, de sorginte estetică, asupra temei contemplativității (gratuității) — iată ce spune, de exemplu, despre* avar : *„Cheia unei lăzi de fier sau cifra unei sume depuse la o bancă au puterea de a-i trezi, în gînd, abstract, plăcerile după care noi alergăm spre a le gusta senzorial. Înnobilîndu-l, l-am putea proiecta pe avar în categoria marilor contemplativi, a marilor poeți, ce se îmbată de armonia mișcărilor astrale sau din frumusețile abstracte ale cifrelor, ale algebrei, fără sens pentru noi"* (op. cit., *p. 360—361*).

Procedînd uneori ca și Neculce, care frazează scurt, alternînd aprecierile pozitive cu cele negative („Acest domn Constantin-vodă era un om prè mic de stat, și făptură proastă, și căutătura încrucișată, și vorba lui înecată. Dar la hire era nalt, cu mîndrie vrè să s-arate, dar era și omilenic"), Lovinescu disociază sigur și nuanțat, în portretura sa, cînd își construiește psihologia personajului din elementele sensibilității estetice a acestuia — analizează de fapt structura paradoxelor, ca formă literară orală, la Luca, fiul lui Caragiale : „Paradoxal ca și Ion, paradoxul lui nu era susținut de verva uluitoare a bătrînului ; nici tinerețea nu-i dădea, de altfel, libertatea mișcării, prestigiul numelui și inteligența îl făceau îndrăzneț, dar lipsa de autoritate personală îi stînjenea mijloacele. Paradoxele lui literare se desfășurau rece ; le formula fără a le putea susține ; deși nu înfrunta discuția, tînărul nu se lăsa totuși biruit de bunul simț ; nu avea nici o constrîngere în fața evidenței. Și aici arta bătrînului de a însufleți cele mai îndrăznețe paradoxe, din simplă nevoie sportivă, prin dialectică, fantezie, poezie, decăzuse la o simplă atitudine mecanică" (Memorii, *III, p. 5*). *Lucrat de asemenea pe datele analizei literare a operei, adică configurat și nuanțat prin termenii valorificării estetice, proprie metodei critice, portretul lui Pompiliu Eliade implică neîndoios, deși indirect, o dimensiune psihologică, descoperită însă cu mijloace proprii esteticului : „operă de bunăvoință, cu toate calitățile de inteligență și defectele de spirit destul de cunoscute ale regretatului*

profesor de literatură franceză, ele (vorbește despre cele trei volume de Causeries littéraires *— n.n.) au, îndeosebi, acel caracter retoric ce făceau din Pompiliu Eliade un conferențiar scăpărător, dar care l-a deformat pe scriitor ; și apoi o artă de a dezvolta, de a detalia, de a compune, învățată și de la Brunetière și de la cei mai buni clasici francezi, o prețiozitate în mirare pentru a avea ocazie de a-și răspunde singur, un ton de „galanterie" la locul lui în critica sa franceză, dar stranii în paginile sale de critică română... Deși sîntem la începuturile controversate ale sămănătorismului, nu s-ar putea, totuși, spune că Pompiliu Eliade a luat vreo poziție față de noua literatură : el s-a luptat încă cu literatura d-lui Radu Rosetti, a făcut rezerve față de literatura lui Haralamb Lecca și s-a arătat receptiv pentru poezia lui St. O. Iosif ; trebuie să-i recunoaștem, cu toate acestea, meritul de a fi exaltat valoarea dramei* Manasse. *Posterității nu-i va rămîne nimic din această stilistică epistolară înflorită și prolixă ce și-a pus ca scop propagarea literaturii române contemporane printre doamnele de societate, care nu citesc românește"* (Istoria literaturii române contemporane, *II, p. 188—189*). *În portretul lui Ilarie Chendi cu toate că avem numai judecăți de valoare asupra criticii sale, fuziunea cu psihologul e absolută și frapantă, ca formă a absorbției și egalei dizolvări a psihicului în estetic : „A lucrat deci în materialul caduc al momentului : impresionist, n-a ridicat impresiunea pînă la o convingere robustă, sau pînă la o operă de artă ; pătimaș, nu s-a înălțat pînă la nobila pasiune pentru o cauză în numele căreia ți-e permisă și injustiția ; a evoluat printre oameni și opere, hărțuind și bagatelizînd ; s-a făcut poate temut de unii ; nenorocită satisfacție ; a lucrat pentru clipa trecătoare și clipa l-a înghițit în zborul ei. Citit acum nu mai rezistă ; mobil, interesul își schimbă mereu obiectul ; micile pasiuni literare de acum zece ani nu mai au importanță ; paginile lui Chendi par zgură înghețată"* (Memorii, *I, p. 111—112*). *Prin contaminare estetică, în fine, portretistica lui Lovinescu, identificată cu însuși modelul ei, căruia îi împrumută și stilul pentru a-l adapta propriei sale expresivități artistice — stil pletoric, dar constrîns inaparent, aici, de rigoarea formulărilor criticului — se deschide larg, ajutat de patos, înspre moral : „I-a fost*

dat, aşadar, acestui om de o rară mobilitate spirituală şi erudiţie literară, de un mare talent oratoric, cu un suflet covîrşit de misticism naţional şi, deci, dornic de progresul neamului său în toate domeniile, pentru care a lucrat ca nimeni altul, i-a fost dat să se arate cu desăvîrşire, neînţelegător faţă de noua sensibilitate ce se pregătea, de sensibilitatea estetică, fără contingenţe etnice sau morale, ci de sine stătătoare ; i-a fost dat, prin urmare, acestui director de sensibilitate naţională, să devină, mai întîi prin acţiunea pozitivă a mişcării sămănătoriste, interesantă desigur şi esteticeşte, dar reacţionară prin ideologie, şi apoi prin acţiunea sa negativă, de tribun iritat de prefacerile vremii, i-a fost dat, aşadar, d-lui Iorga, puternic înzestrat şi bine intenţionat, să devină cel mai mare duşman al dezvoltării firești a literaturii neamului său" (Istoria literaturii române contemporane, *II*, *p. 19*).

Toate aceste trepte ale estetismului portretisticii lovinesciene vor fi însă depăşite în vasta, istoric şi sociologic metodica, riguroasa pînă la fastidios monografie închinată lui Titu Maiorescu, depăşită apoi şi ea prin, mai bine axate psihologic, volumele seriei iniţiată printr-însa. Din cenuşia ţesătură a documentelor expuse cu răbdare nici o clipă dezmînţită, figura lui Maiorescu se desprinde din cînd în cînd, umanizată de crizele adolescenţei şi ale vieţii lui sentimentale mature (întinsul episod Mite, de pildă, cu punctul sesizant al intervenţiei lui Eminescu, în desfăşurarea sa), urmărite cu delicată pondere ; în această monografie portretul criticului Junimii *e trasat însă cu preponderenţă moral, într-o tonalitate seacă, într-un stil despuiat de valenţele sale sugestive : arta lui Lovinescu s-a continuat acum de sobrietatea morală a scrisului maiorescian. Cînd îşi caracterizează în atari termeni modelul : „Peste structura clasică a lui Maiorescu s-a altoit şi romantismul, nu însă în ce avea el tumultuos, sumbru, iraţional, ci în elementul lui etnic, folcloric, istoric, şi de pură ordonanţă retorică" (urmează un citat din* O cercetare critică..., *după care continuă :) „Pornind de la o astfel de concepţie pur retorică şi mecanică a artei de a compune, e de la sine înţeles că Maiorescu n-ar fi putut avea vreo receptivitate pentru simbolism, poezia stărilor muzicale subconştiente, poezia de atmosferă, în care emoţia iese din suprapuneri succesive şi independente şi în care, în locul unei desvoltări dinamice, avem o compoziţie statică ; clasicismul e arta expunerii, simbolismul, cea a sugestiei"* (T. Maiorescu, *II*, *p. 317—318*), *deşi opune sensibilităţii premergătorului său estetica poeziei noi — într-o definiţie devenită clasică pentru autorul monografiei — el se lasă, fără să vrea, inhibat de solidaritatea ideologică şi afectivă cu prestigiosul lui model, desimbolizîndu-şi metodele de investigaţie, aducîndu-le la numitor comun cu ale acestuia, încît un pasaj referitor la arta lui Maiorescu acoperă deplin modul de tratare al istoriografului : „Secretul artei lui de scriitor este la fel cu cel al oratorului : dublu proces de apropiere şi de depărtare, de scoborîre şi de înălţare a conţinutului şi a expresiei. Conţinutul este redus la un minimum de formule clare ; orice complică, secundar sau parţial, este înlăturat sistematic pentru a nu rămîne decît miezul elementar. Procesul de simplificare a ideilor e urmat apoi de un proces de înălţare a expresiei lor la o demnitate stilistică, la o proprietate de termeni, la un ton susţinut, ce le dă în formă ceea ce le luase în conţinut. De aici satisfacţia cititorului de a putea urmări cu lesniciune idei recunoscute ca subtile într-o formă a cărei elevaţie e totuşi evidentă"* (ibid., *p. 429*). *Reconstituit, prin urmare, din datele diferenţiate însă coagulonte ale personalităţii psihice, morale şi intelectuale, din exaltările juvenile, ambiţios condiţionate şi echilibrul fidelităţii faţă de propriul său destin spiritual* (ibid., p. 380—381), *din unitatea exemplară a operei* (ibid., p. 387), *din afectivitatea înaltă* (ibid., p. 419), *din gravitatea sociabilă* (ibid., I, p. 167—169), *se naşte definitiva şi iarăşi expresiv dialectica portretură moral-estetică a mentorului culturii noastre, de peste veac : „În talentul lui de expresie, ca şi în celelalte manifestări, izbeşte mai întîi egalitatea cu sine însuşi, eleatismul personalităţii.* Sibi constat *al poetului latin e însăşi formula lui : aderenţa cu sine, unitatea morală. Dacă s-ar putea concepe un om scăpat de sub legile devenirii, s-ar numi Maiorescu. Analogia stejarului cuprins în ghindă nu i se aplică integral ; n-a fost simplă ghindă plină de toate devenirile ulterioare ale stejarului ; n-a fost blocul de marmură capabil de a se preface în statuie ; s-a născut stejar, statuie. La o vîrstă cînd alţii sînt încă amorfi,* Însemnările *ne-au făcut să asistăm*

totuşi la germinaţia ghindei şi la ecarisajul marmurei ; şi-a rotunjit însă repede o psihologie, cînd alţii abia o încep. După ce şi-a rotunjit-o, nimic n-a mai schimbat-o ; stejarul s-a înălţat deplin format pe deal şi statuia s-a implîntat pe coloană — model eleatic de imobilitate vrednic şi de admiraţie şi de spaimă. Ochiul cere variaţie ; cîmpia aspiră la spinarea dealului şi însuşi dealul presupune o vale ; liniştea reclamă sfîşierea sunetului. Unitatea lui Maiorescu nu s-a manifestat numai la actele vieţii publice, n-a fost numai de ordin sufletesc, ci şi de ordin tehnic, deşi, în genere, expresia reprezintă o căutare, un exerciţiu continuu ajuns numai tîrziu la echilibrul unei formule definitive, ultim popas al unei lungi experienţe ; poetul se naşte, dar artistul dintr-însul se realizează prin etape succesive. Arta lui Maiorescu sibi constat : o pagină din 1867 are aceleaşi caractere ca o pagină din 1917 ; în sînul unei producţii de jumătate de veac nu putem determina nici o evoluţie, nici o variaţie ; egalitate absolută. Nu numai ideile sînt aceleaşi ci şi expresia lor, timbrul e acelaşi. Dacă n-ar avea date, ne-ar fi cu neputinţă să stabilim cronologia articolelor lui" (ibid., II, p. 421—422) ; sau, în stil definitiv, fin asertoric, de mată strălucire : „Arta lui Maiorescu este de ordin clasic, bazată pe echilibrul static de forţe. Ea este expresia literară a însăşi structurii lui psihologice clasice. Cea mai însemnată dintre creaţiile lui e cea a personalităţii lui armonice. N-a fost după cum am văzut, nici un om politic propriu-zis, nici un creator literar, nici un învăţat specializat, nici un scriitor profesionist, nici un filozof şi nici măcar un critic literar ; le-a îmbinat pe toate într-un ansamblu armonios de calităţi solid închegate ; personalitatea lui nu stă în excesul unei însuşiri în dauna celorlalte, ci într-un raport, un echilibru de forţe : formula tipică a omului şi a artei clasice. Stilul literar al lui Maiorescu se suprapune exact pe stilul de viaţă. Arta fiindu-i o creştere normală şi nu bovarică a psihologiei, e de la sine înţeles că şi stilul se află în acelaşi raport şi corespondenţă ; stilul e, în adevăr, în cazul lui, omul" (ibid., p. 423) ; sau, cu o intuiţie perfectă, impresionantă, la măsura echilibrului cuvintelor ce o îmbracă : „Natura însăşi a stilului maiorescian e clasică ; elaborat prin eliminări şi nu prin adaosuri succesive, el

pare de o extremă simplicitate ; scos după multe operaţii de filtrare, se prezintă sub o formă de perfectă solubilitate şi limpiditate. Apropiind orice idee de cititor, el pare la îndemîna oricui ; stil clasic de clarificator. Cu toate că formaţia lui intelectuală era aproape exclusiv germană, cu toate că teoriile lui sociale şi estetice îi veneau din aceeaşi sursă, arta lui nu-i datoreşte nimic influenţei germane. Maiorescu a fost un mediteranian, un greco-latin, un simplificator al metafizicei germane, într-un stil analitic mai apropiat de moraliştii francezi decît de metafizicienii germani. Marea lui admiraţie pentru Schopenhauer se explică şi din faptul că, prin specia talentului său, Schopenhauer a fost cel mai latin dintre filozofii germani ; prin strălucirea formei literare şi incisivitatea expunerii. Aforismele lui sînt mai aproape de Chamfort decît de Kant" (ibid., p. 426—427).

Elastică şi cuprinzătoare, culminînd în simbolismul expresivităţii sale realizată prin sugestie şi produsă, adînc, de „muzicalitatea" narcotică şi benefică totodată a subconştientului său creator, revărsat în domeniile, aparent improprii, ale criticii literare, arta lui Lovinescu este sinuoasă şi complexă, izbucnind cînd polemic — în magistrale pagini puse în lumină de G. Călinescu, bun comentator al verbului lovinescian desfigurant la adresa unui Procopovici, unui M. Dragomirescu, unui D. Caracostea, desfiinţînd adversari înalţi cu lovituri date în ton familiar, dialogic, indirect, epigonului mărunt al celui vizat (pe Ibrăileanu prin Octav Botez), cu o uşoară vulgaritate vrednică de obiectul imediat : «Ca resurse de investigaţie ca şi în materie de directivă, d. Botez rămîne tot în dependenţa d-lui Ibrăileanu : umbra unei umbre. D-sa practică, deci, analiza şcolară : dă exemple numeroase de senzaţii olfactive şi de senzaţii auditive din opera lui Hogaş şi ne enunţă numai pe cele organice şi gustative. „Iată descrierea unui răsărit" — şi ne oferă o pagină cu un răsărit de soare al lui Hogaş. „Iată evocarea unei amiezi de vară". „Dar mai citiţi şi următoarea descriere" — o citim şi pe aceasta. „Dar cît e de fericit redată în aceste rînduri înrudirea tainică dintre natură şi unele făpturi omeneşti" — luăm cunoştinţă şi de această înrudire. „Cît e însă de expresiv, portretul părintelui Ghermănuţă, făcîndu-şi rugăciunea" — şi mai citim o pagină. „Dar nu găsiţi acest dia-

log profund caracteristic ?" — îl găsim. „Şi cît e de sugestiv dialogul acesta..." — e, într-adevăr, sugestiv. „Nu e oare acest portret al Floricăi, o pînză de preţ" — de mare preţ. „Voiţi imagini care să exprime o stare afectivă ?" — hai să le voim şi pe acestea. „Voiţi metafore, personificări ?" — dacă vrea domnia-sa, de ce nu ? Iată resursele d-lui Botez : senzaţii olfactive, auditive sau gustative, imagini, metafore, personificări, răsărit de soare, amiază de vară, rezumatul tuturor caracterelor — într-un cuvînt, toată platitudinea analizei didactice aplicată atît de integral în studiul d-lui Ibrăileanu asupra d-lui Brătescu-Voineşti, este desfăcută, subdivizionar, în cronicile d-lui Octav Botez...» (Istoria literaturii române contemporane, *II, p. 114—115) ; cînd placidă şi simplu dar excepţional de fidelă temei critice propuse, ca în această caracterizare a scrierilor lui Panait Istrati, în care fiecare cuvînt răspunde pentru o intuiţie verificată şi o judecată de valoare globală şi substanţială : „nici haiducul naţional, nici vagabondul rus nu constituie elementul esenţial al literaturii d-lui Istrati. Firul legăturii spirituale se urcă, mai degrabă, spre povestitorii orientali ai celor o mie şi una de nopţi ; literatură de miraculos şi de invenţie, de aventuri fără preocupări psihologice şi etice, literatură ce se îndreaptă spre curiozitatea mereu deşteaptă şi mereu nesatisfăcută, fără intenţii artistice, literatură mobilă, nepăsătoare, pătrunsă de o ataraxie universală, fatalistă deci, clasică oarecum prin mulţumirea de sine, proaspătă, totuşi prin naivitatea cu care sînt privite întîmplările vieţii... În cadrele acestei feerii orientale îndepărtate d. Istrati a reuşit să integreze un orientalism apropiat ; mahalaua pestriţă a Brăilei se dizolvă în coloare locală de un pitoresc neaşteptat şi cu aventuri inepuizabile, al căror sens moral nu trebuie căutat. Prin mişcarea fără scop, prin invenţia fără ştiinţa gradaţiei şi a compoziţiei, literatura d-lui Istrati, saturată de pitoresc şi miraculos, trezeşte curiozitatea şi chiar emoţia în faţa neprevăzutului întîmplărilor şi, mai ales, în faţa contemplativităţii resemnate şi, deci, filozofice a eroilor săi de «dincolo de bine şi de rău»..."* (ibid., *p. 140).*

I. NEGOIŢESCU

NOTĂ

Ediţia de faţă, restrînsă datorită caracterului însuşi al colecţiei *Lyceum*, a năzuit totuşi să prezinte opera critică a lui E. Lovinescu în mod cît mai cuprinzător, de la pagini din *Critice* pînă la seria ciclului maiorescian şi la *Memorii*. Corpul principal al culegerii îl constituie capitolele închinate poeziei şi prozei, respectiv *Evoluţiei poeziei lirice* şi *Evoluţiei poeziei epice* din *Istoria literaturii române contemporane* (1937), operă importantă ce răsfrînge ideile şi metoda criticului în faza majoră a activităţii sale, într-o formă „definitivă", ca să folosim un termen specific lovinescian. Din motive de economie de spaţiu am renunţat la paragraful *Memorialistica*, din această lucrare, precum şi la prezentarea unor poeţi şi prozatori de o mai mică importanţă atunci, sau aflaţi la început de drum ; am renunţat de asemenea la notele bibliografice de subsol, depăşite astăzi.

I. N.

Din vol.:

T. MAIORESCU ŞI
CONTEMPORANII LUI

I

M. EMINESCU

1. Atitudinea lui M. Eminescu înainte de a se apropia de Junimea

1. Puţine luni înainte de a-şi începe colaboraţia la *Convorbiri literare* şi de a deveni „junimist", admirator al lui T. Maiorescu în unele privinţe, M. Eminescu şovăia încă între cele două tendinţe ale lui : solidaritatea faţă de trecut, cu toate erorile lui, a cărei expresie literară avea să o realizeze curînd în *Epigonii*, problemă şi temperamentală şi de formaţie culturală, şi adeziunea pur intelectuală la ideile „şcoalei noi" de la Iaşi. Care e poziţia lui reală faţă de ideologia junimistă va fi însă obiectul unei cercetări în alt loc. Semnele acestei şovăiri, ale acestei contradicţii le găsim în articolul *O scriere critică* [1] din *Albina* din Pesta No. 3 şi 4 (7/19 ian., 9/21 ian.) 1870 privitor la broşura : „*Puţine cuvinte despre coruperea limbii române în Bucovina* de D. Petrino, Cernăuţi, 1869". Iată cum începe : „După faimoasele critice, în sine bine scrise, ale d-lui Maiorescu, trebuia neapărat să iasă la lumină o şcoală de partizani minus spiritul de o fineţe femenină şi minus stilul bun şi limpede al d-sale, să aibă şi ea aceleaşi defecte, ce le are părintele, aceeaşi ridicare la nivelul secolului al 19-lea, acelaşi aer de civilizaţie şi gravitate, care din nenorocire sînt numai o mască. ce ascunde adeseori numai foarte rău tendinţa cea adevărată şi ambiţia personală. Asemenea cum Kant cu sistema lui filozofică a ridicat ca din nimica o oaste de ex. — şi aplicatori ai săi, tot aşa, în analogie, după criticile numitului domn, trebuia să se ivească o şcoală întreagă de critici sau criticaştri ; singura diferenţă dintre amîndouă şcoalele, e doar asta că partizanii lui Kant, ştiau d. e. că baronia nu aduce de moştenire ştiinţa sau geniul

[1] Republicat în *M. Eminescu, Diverse*, ed. Şaraga, p. 76 şi apoi în I. Scurtu, M. Eminescu : *Scrieri politice şi literare*, ed. Minerva, 1905, p. 63 ; I. Creţu, *M. Eminescu*, Opere, I, p. 411.

şi că nu e destul ca să aibă cineva un privilegiu — chiar cu pajura împărătească fie, pentru ca să aibă la dispoziţia sa imperiul cel vast al ştiinţei filozofice. Adepţii şcoalei române de filozofie sînt cu mult mai încrezuţi şi mult mai nejenaţi : baronia şi nimbul poetic sînt un drept, nu la critică, ci pînă şi la batjocură, pînă şi la persiflaj asupra acelora, care ar avea cutezarea de a fi de o opinie contrară. În locul nihilismului adeseori sincer şi onest al unora din autorii noştri, care poate nici nu pretindeau altceva de la public, decît ca să cedăm onoarea de a fi autorii noştri nesalariaţi, s-a ivit acum alt nihilism, cel savant şi pretenţios, care, uitîndu-se cu dispreţ din fruntea şi prin ochii secolului asupra a toţi şi toate, se crede la nivelul învăţăturilor (analog al politicilor) din Germania sau Europa civilizată, pentru că a învăţat sau mai bine n-a învăţat în şcoalele de acolo".

T. Maiorescu, personal, e cruţat sub raportul „scrisului" ; „principiile" nu numai „şcoala" lui sînt însă ironizate, ca ridicînd tonul prea sus peste realitatea noastră — la înălţimea veacului XIX. Atacul ţinteşte pe D. Petrino, aventurosul şi tragicul baron, care avea să-i devină un vajnic duşman — el atingea însă şi pe T. Maiorescu ; n-o putea face decît apărînd sau mai bine zis justificînd fonetismul lui Aron Pumnul. „În capitolul V criticul nostru vorbeşte despre germanismii cei strecuraţi şi ţesuţi în bătătura scrierilor ce se publică în *Foaie ;* adică rumegă — o copie cam infidelă a d-lui Maiorescu — ceea ce a zis acesta în *Convorbirile literare* despre limba română în ziarele din Austria". Situaţia o explică poetul tot prin împrejurările de fapt. La o astfel de obiecţie făcută şi de alţii, T. Maiorescu răspunsese încă în *Observările polemice* din 1869 : „Din aceea că o stare de lucruri se poate explica istoriceşte, nu rezultă că se poate justifica şi numai prin o raţionare sofistică s-ar aduce un argument în contra criticelor". Tot aşa şi cu atît de combătutul G. Şincai : „chiar dacă n-ar fi atît de mare cum pretindem noi că este, totuşi el a fost la înălţimea misiunii sale, la o înălţime *cronistice* absolută, pentru că, dacă criticul ce-l califică de mincinos, ar fi avut bunăvoinţa de a cerceta istoria istoriei, atunci ar fi putut băga de seamă, că procesul întru scrierea istoriei la orice naţiune se începe mai întîi din cronografie, cu sau fără tendinţă, din culegerea de prin toate părţile a materialului".

Poziţia se prezintă de la început destul de ciudată : un M. Eminescu întrucîtva antimaiorescian, adică potrivit temperamentului său şi un D. Petrino maiorescian, el care avea să atace apoi pe T. Maiorescu şi *Junimea.*

II

1. Primul contact cu Junimea : Venere şi Madonă. 2. Epigonii. 3. Întîlnirea la Viena a lui I. Negruzzi cu M. Eminescu

1. Apropierea lui M. Eminescu de *Junimea,* descoperirea lui mai bine zis, nu se poate povesti fără a nu cita venerabilele rînduri ale lui Iacob Negruzzi din capitolul închinat marelui poet în *Amintirile din Junimea* [1]. La sfîrşitul lui februarie sau începutul lui martie 1870 :

„Aruncînd ochii din întîmplare asupra mesei mele de lucru văzui o scrisoare, nedeschisă pe care n-o băgasem de seamă. Era adresată «Redactorului» *Convorbirilor literare* şi scrisă cu litere mici şi fine ca de o mînă de femeie. Mi-am zis că trebuie să fie de la una din numeroasele poete tinere din provincie, care voiau să li se tipărească versurile în revista noastră. Deschizînd plicul, găsii o scrisoare împreună cu o poezie intitulată *Venere şi Madonă,* amîndouă iscălite M. Eminescu.

Numele Eminescu nu avea aparenţă a fi real, ci îmi păru împrumutat de vreun autor sfiicios ce nu vrea să se dea pe faţă.

Deprins cu pachete întregi de versuri şi proză ce-mi veneau zilnic, mă pusei să citesc cu indiferenţă poezia *Venere şi Madonă,* dar de la a treia strofă, care începea cu versurile :

Rafael pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,
Suflet îmbătat de raze şi d-eterne primăveri.

[1] I. Negruzzi, *op. cit.,* p. 266.

interesul mi se deşteptă şi merse crescînd pînă la sfîrşit; foarte impresionat am citit poezia de mai multe ori în şir, iar a doua zi dis-dimineaţă m-am dus la Maiorescu cu manuscriptul în mînă: «În sfîrşit am dat de un poet», i-am strigat intrînd în odaie şi arătîndu-i hîrtia. «Ai primit ceva bun? răspunse Maiorescu, să vedem.» El luă poezia şi o citi, apoi o citi şi a doua oară şi zise: «Ai dreptate, aici pare a fi un talent adevărat. Cine e acest Eminescu?» — «Nu ştiu, poezia e trimisă din Viena» — «Foarte interesant, zise încă o dată Maiorescu, lasă manuscriptul la mine.» Peste cîteva zile fiind adunarea *Junimii* şi Maiorescu citindu-ne versurile *Venere şi Madonă* toţi şi mai ales Pogor au fost încîntaţi de acest poet necunoscut. Îmi pare foarte rău că printre hîrtiile mele n-am putut găsi scrisoarea lui Eminescu, care a întovărăşit poezia *Venere şi Madonă*, căci era tot atît de originală şi interesantă ca şi poezia însăşi".

În relaţia lui Iacob Negruzzi se simte tendinţa de a-şi atribui meritul descoperirii lui M. Eminescu, ceea ce, la urmă, e cu putinţă, cu observaţia că singura opinie critică a lui T. Maiorescu avea greutate în această materie şi opinia lui s-a arătat categoric favorabilă. Şedinţa aceasta a *Junimii*, al cărei proces verbal, din nefericire, nu ni s-a păstrat, constituie punctul de plecare al marei cariere poetice a lui M. Eminescu; ea face cinste şi lui Iacob Negruzzi şi lui T. Maiorescu şi lui V. Pogor, om de gust, totdeauna entuziast pentru lucruri noi, şi poezia lui M. Eminescu pornea o adevărată revoluţie în literatura română. E ciudat chiar că acest element revoluţionar faţă de tot ce se scrisese pînă atunci — din moment ce poezia a fost unanim apreciată — nu l-a pus în lumină nici unul din cei prezenţi. Pentru noi, adică 72 de ani de la publicare, ea constituie începutul literaturii române moderne.

În no. de la 1 aprilie 1870 la „Corespondenţă", redacţia anunţă „D-lui X.Z.: Pre bine. Se va publica cît mai curînd". *Venere şi Madonă* apăru în no. din 15 aprilie 1870 — dată memorabilă! La 22 mai/2 iunie I. Negruzzi îi scria lui A. D. Xenopol, la Berlin: „A propos cum ţi-a plăcut poezia *Venere şi Madonă*? În *Junimea* a fost peste măsură de

înălţată. Nimeni din noi nu cunoaştem pe dl. Eminescu"[1]. Entuziasmul *Junimii* este aşadar cert. Nu pare a fi fost totuşi şi al lui A. D. Xenopol, deoarece în răspunsul de la 17 mai[2] comentează numărul din 15 aprilie, fără a pomeni de poezia lui M. Eminescu, după cum nu va pomeni nici de *Epigonii*. Abia într-o scrisoare din 11 dec. 1870 va aminti de M. Eminescu: „*Povestea*[3] lui Eminescu mi-a plăcut acuma mai mult decît întîia oară, cînd am citit-o la *Junimea*. Tocmai partea a doua care e cea mai frumoasă, nu se citise atunci. În partea întîi menţin că sînt prea multe înfloriturі. Slăbiciunea descrierii frumosului, a fericirii, în asemănare cu acea a urîtului, a nenorocirii, este în genere ceva cu totul natural. Chiar în *Divina Comedie* a lui Dante cea mai „frumoasă" este *Infernul* şi desigur nu paradisul. Care este cauza? Schopenhauer ar spune: Fiindcă fericirea e mai străină naturii omeneşti şi cu nenorocirea e deprins. Eu cred din contră, fiindcă nenorocirea este mai străină, mai deosebită de natura ei destinaţiei omului şi de aceea acesta, în puterea contrastului, o pătrunde mai adînc. Aşa şi în povestea lui M. Eminescu îmi explic, deşi talentul lui rămîne acelaşi, slăbiciunea începutului povestirii în asemănare cu finitul ei". Reiese că la lectura parţială făcută la *Junimea* A.D. Xenopol (venit de vacanţă în ţară) se arătase ostil povestei lui M. Eminescu. Mai reiese că el era un optimist structural.

2. *Epigonii*, a doua lui poezie, Eminescu a trimis-o tot de la Viena la 5/17 iunie 1870, însoţind-o cu o scrisoare publicată de I. Negruzzi în *Amintirile* lui, din care extragem pasagiile ce cuprind explicarea exceselor temei sale:

„Dacă în *Epigonii* veţi vedea laude pentru poeţi ca Bolliac, Mureşeanu ori Eliade, acelea nu sînt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci pentru că, într-adevăr, te mişcă acea naivitate sinceră, neconstruită cu care lucrau ei. Noi aceştia mai noi cunoaştem starea noastră, sîntem trezi de suflarea se-

[1] I. E. Torouţiu, *Studii şi Documente literare*, III, p. 412.

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, II, p. 78.

[3] E vorba de *Făt-Frumos din lacrimă*, în *Conv. Lit.* 1870, IV, p. 277 şi 298.

colului şi de aceea avem atîta caznă de a ne descuraja. Nimic, decît culmile strălucite, nimic, decît conştiinţa sigură, că nu le vom ajunge niciodată. Şi să nu fim sceptici ? Atîta lucru, cele mai multe puteri sfărîmîndu-se în van, în lupte sterile, cele puţine descurajate, ameţite de strigătul gunoiului ce înoată asupra apei. Îmi place să citesc printre şire. Deşi dv. cercaţi a rîde în *Cópii* — totuşi adesea văd descurajarea internă, convicţiunea amară, că nu veţi putea ajunge la ceva cu ele, căci e o generaţie acea cu care vă luptaţi.

Poate că *Epigonii* să fie rău scrisă. Ideea fundamentală e comparaţia dintre lucrarea încrezută şi naivă a predecesorilor noştri şi lucrarea noastră trezită dar rece. Prin operele liricilor români tineri se manifestă acel aer bolnav deşi dulce, pe care germanii o [îl] numesc *Weltschmerz*. Aşa Nicoleanu, aşa Schelitti, aşa Matilda Cugler — e oarecum conştiinţa adevărului trist şi sceptic, învins de către culorile şi formele frumoase — e ruptura între lumea bulgărului şi lumea ideii. Predecesorii noştri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale, îndată ce însă conştiinţa vine că imaginile nu sînt decît un joc, atunci după părera mea se naşte neîncrederea sceptică în propriile sale creaţiuni. Comparaţia din poezia mea cade în defavorul generaţiei noi şi, credem, cu drept."

Explicaţia nu explică, decît, că, vizionar de pe atunci, la douăzeci de ani M. Eminescu trăia într-o lume imaginară, aruncată în trecut, fără nici o legătură cu realitatea aşa cum avea să o dovedească mai tîrziu în întreaga lui activitate poetică şi mai ales politică. El se proiecta singur „cu acel aer bolnav deşi dulce", pe care-l aducea cel dintîi cu sine, peste întreaga lui generaţie.

Ideologia *Epigonilor* nu suportă nici un fel de analiză critică ; frumuseţea versurilor, plasticitatea caracterizărilor sînt însă neîndoioase. Şi, deşi tendinţa poeziei contrazicea sensul însuşi al mişcării junimiste, e un frumos exemplu de lepădare de sine şi de primat al sentimentului estetic, faptul că *Epigonii* au apărut în fruntea (procedeu excepţional) numărului 12 din 15 august 1870 al revistei — Iacob Negruzzi o recunoaşte în *Amintirile* lui : „peste cîtva timp îmi trimise a doua poezie intitulată *Epigonii*, care iarăşi a făcut mare efect în societatea noastră din cauza frumuseţii versurilor şi originalităţii cugetării. Negreşit că în fond nu era cu putinţă să ne unim cu părerile lui Eminescu. O societate, în care critica juca un rol aşa de însemnat, nu putea considera ca autori de valoare pe Cichindeal, Momuleanu, Prale, Bolliac etc. din care unii sînt mult mai pe jos chiar de cea mai simplă mediocritate, dar ţinînd seama de talentul poetului, i-am publicat poezia chiar în fruntea *Convorbirilor*, unde apăreau versuri foarte rareori, numai în cazul cînd credeam că ele au o valoare deosebită". Înainte de publicare, autorul fu înştiinţat la *Corespondenţă* în no. de la 15 iunie sub iniţialele convenite X.Z. : „Meritul poetic e incontestabil, chiar cînd nu ne-am uni cu totul în idei. Mulţumiri sincere". A trimite la o revistă o bucată ce-i contrazice programul e una din sumeţiile tinereţii.

3. În răstimpul celor două luni (15 iunie — 15 august 1870) de la trimiterea poeziei şi publicarea ei, se situează şi întîlnirea lui Iacob Negruzzi cu M. Eminescu la Viena.

Această întîlnire „istorică" ne-a descris-o mai pe larg însuşi I. Negruzzi în *Amintirile* sale. O prezentăm deci pe scurt. Ea trebuie să fi avut loc prin iunie 1870 la cunoscuta cafenea Troidl la Wollzeile, local de întîlnire al românilor. I. Negruzzi vine fără să se fi anunţat, sigur că-l va recunoaşte pe Eminescu numai după înfăţişare. „Deodată se deschide uşa, scrie el, şi văd intrînd un tînăr slab, cu ochii vii şi visători totodată, cu părul negru, lung, ce i se cobora aproape pînă la umeri, cu un zîmbet blînd şi melancolic, cu fruntea înaltă şi inteligentă, îmbrăcat în haine negre, vechi şi cam roase". Cei doi scriitori se recunoscură reciproc, fără să se prezinte. I. Negruzzi a rămas o săptămînă la Viena în tovărăşia lui M. Eminescu. La întoarcerea de la băi, îl întrebă dacă n-ar voi să se stabilească la Iaşi după sfîrşirea studiilor : „aş veni bucuros, îmi răspunse el, căci Societatea *Junimea* are pentru mine o mare atracţie, însă mai tîrziu. Deodată ne-am înţeles cu Slavici să punem în mişcare pentru anul viitor o mare întrunire a studenţilor români din toate părţile la mormîntul lui Ştefan cel Mare din Mînăstirea Putna. Cînd ne-om fi îndeplinit această datorie, vin".

III

1. Pregătirea serbării de la Mînăstirea Putna. 2. Articolul manuscris : „Naţionalii şi Cosmopoliţii". 3. Elogiul acţiunii lui T. Maiorescu.

1. Serbarea de la Putna, care avea să aibe loc anul următor, pusă la cale în momentul întîlnirii lui Eminescu cu Iacob Negruzzi, s-a amînat din pricina izbucnirii războiului franco-german. Încă din martie 1870 un comitet central reprezentat prin : preşedintele Nic. Teclu, „casariul" Petru Pitei şi „secretarul" M. Eminescu trimisese un manifest, publicat şi de ziare [1]. Iniţiativa serbării a pornit, probabil, chiar de la M. Eminescu ; în orice caz, singur el participă în amîndouă comitetele, din 1870 şi din 1871. În urma întîlnirii la Viena, M. Eminescu publică sub iniţiala E. o „notiţă asupra proiectatei întruniri la mormîntul lui Ştefan cel Mare la Putna" în no. 14 din 15 sept. 1870 al *Convorbirilor literare*. „Dacă privim fierberea vieţii noastre publice, scrie el, putem vedea bine, că neliniştea perpetuă din generaţia ce e azi la ordinea zilei şi frecările ei atît din viaţa politică cît şi din cea spirituală nu-şi au cauza lor pe atîta în interese personale (precum o susţin unii), ci mai mult în profunda sciziune dintre direcţiile, pe care au apucat unii, pe de-o parte, alţii pe de alta. Adăugînd pe lîngă acestea un caracter cam vehement, precum e cel al rasei noastre, ne putem lesne explica de ce simple divergenţe de păreri se schimbă în neîncredere şi în acuzări de intenţii subversive.

Răul cel mare nu e că o asemenea stare de lucruri există, ci că se perpetuă şi se moşteneşte, şi, dacă generaţia ce creşte azi ar aduce cu sine o moştenire atît de tristă nu ne îndoim că prin o consecinţă neapărată şi mereu în creştere, antitezele ar deveni mai mari şi mai neîmpăcate". Ceea ce ne trebuie, susţine M. Eminescu, e „o singură direcţie a spiritului" pentru

[1] *Federaţiunea*, Budapesta, 22. V (3. VI) 1870, *Curierul de Iaşi*, no. 42, 31 mai 1870 ; Teodor Balan, *Serbarea de la Putna*, Cernăuţi, 1932 ; — I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 78 şi urm.

„generaţia ce creşte". În serbarea de la Putna el nu vedea numai o serbare cu caracter istoric şi religios, „ci şi punctul de plecare al unei dezvoltări organice, pe care spiritele bune o voiesc din toată inima".

În şedinţa din (6 noiembrie 1870 [1]) *România jună* îşi alese un nou comitet, dar preşedintele Ion Bumbac declară că nu poate sta alături de M. Eminescu, din pricina participării lui la Societatea *Junimea* (Maiorescu) ; poetul bănuieşte că motivele reale ar fi altele, dar nu le exprimă. Patru din membri îşi dau demisia în semn de protestare împotriva lui Bumbac ; ei sînt realeşi, rămînînd ca în şedinţa viitoare să se aleagă şi alt preşedinte. „Pentru seara şedinţei a doua, scrie Eminescu, Comitetul latent şi-a procurat din România jurnale umoristice şi serioase, unde Maiorescu era stigmatizat ca persoană publică şi privată ; pentru seara alegerii au fost inventate mici calomnii ad-hoc aşa de ex. că Maiorescu ar fi delapidat averea *Junimii*, că a abuzat de încrederea ei şi că în urmă ar fi fugit din România cu familia cu tot etc."

2. Istoricul şedinţei în care s-a ales noul comitet e foarte circumstanţial redat în ciorna de articol, intitulat *Naţionalii şi Cosmopoliţii* [2] ; centrul de greutate al apărării „biroului" demisionat cade pe libertatea de opinie. „Ideile şi principiile, hotăra punctul al treilea al apărării, al căror proces se propunea Societăţii a-l face (antiteza nominală Maiorescu şi Bărnuţiu), nefiind cunoscute părţii celei mai mari din tinerime, a blama pe unele şi a aplauda pe altele rămînea un fapt nesocotit. Afară de aceea, societatea neavînd îndreptăţirea de a decide între vreuna din seriile de idei profesate în viaţa publică a românilor, prin asta a exclus şi dreptul de a determina măsura romanităţii şi a patriotismului, după cum individul profesează una sau alta din ele. Fiind înşii în vîrsta ideilor, măsura patriotismului nostru va fi dată de faptele, pe care vom avea ocazia de-a le împlini în viitor, iar nu de profesarea nimic costisitoare a unor idei, pe care individul şi le alege după plac." Cuvinte

[1] Datele sînt restabilite de I. Grămadă, *Mihail Eminescu*, Heidelberg, 1914, p. 24.

[2] I. E Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 85.

foarte înțelepte, cu o ponderare de necrezut la un tînăr de douăzeci de ani. Atacurile aduse fostului „birou" se rezumă în trei puncte : „că :

a. nu sîntem români buni, ci răi, asemenea chiar cum trădătorii de patrie și de națiune pot fi români de origine ;

b. că trebuie să fim sau proști sau plătiți de străini pentru a susține principiile ce le susținem ;

c. că direcția literară a *Junimii* (școala Maiorescu) nu merită decît ca să scuipe cineva în ea și Societatea să decidă că scuipă în școala lui Maiorescu *(ipsissima verba* ale d-lui Ioniță Bumbac)".

Și pentru că li se arunca în față și lor ca și celor de la Iași învinuirea de cosmopolitism, Eminescu pune astfel problema cosmopolitismului :

„Am susținut întotdeauna că chestia cosmopolitismului e una ce nu există. Să nu fim inventivi (?) în chestiuni, al căror înțeles ar fi greu de definit pentru fiecare din noi. Poate că ar exista cosmopolitism — dacă el ar fi posibil. Dar e imposibil. Individul, care are într-adevăr de a lucra pentru societate, nu poate lucra pentru omenire, care nu există decît în părțile ei concrete, în naționalități.

Individul e osîndit prin timp și spațiu de a lucra pentru acea singură parte, căreia el îi aparține. În zadar ar încerca chiar de a lucra deodată pentru toată omenirea, el e legat prin lanțuri nedesfăcute de grupa de oameni, în care s-a născut. Nimic nu e mai cosmopolit decît matematica pură de ex. și cu toate acestea omul de știință va fi silit să o scrie într-o limbă oarecare și prin acest mediu de comunicare ea devine întîi și întîi proprietatea unui grup de oameni, a unei naționalități și acea naționalitate privește omul de știință de al său, oricît teoriile lui ar putea să aparțină omenirii întregi.

Cosmopolitismul e o simulație și nimic alta, el n-a fost niciodată un adevăr. Străinii care au interese personale în Țara Românească de ex. vor simula totdeauna cosmopolitismul, pentru că declarîndu-și adevăratele lor simțiri ar putea să periclitеze interesele lor individuale. State slabe cum era Germania în secolul al XVIII-lea vor simula cosmopolitismul, pentru a denigra tendințele naționaliste ale inamicilor lor tari. C-un cuvînt cosmopolitismul nu există decît ca simulație, ca fățărnicie.

El mai e pretextul pentru lenea și indiferentismul celor care nu cunosc un alt scop în lume, decît acela de a trăi bine. A acuza însă de cosmopolitism oamenii care se interesează de toate chestiunile vitale ale națiunii noastre, oamenii care lucrează, pe cînd alții numai vorbesc, este ca un semn de rea credință, sau unul de primitivitate. Maiorescu este încă tînăr și fructul unei însemnate vieți interne se coace încet, iese tîrziu la lumină".

3. După ce dovedește prin scrisul lui anterior (articolele din *Federațiunea,* 38 și 39 din mai 1870 sau scrisoarea către Dumitru Brătianu, *Românul* din 15 august 1871) că nu e cosmopolit ci naționalist, deși aderă la „direcția nouă", el încheie cu această magistrală apărare a lui T. Maiorescu :

„Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după cîte știm noi, naționalitatea în marginile adevărului. Mai concret : ceea ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i național : ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i național ; ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i național ; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național.

Exemple :

1. Norma limbii scrise trebuie să fie cea care există și în realitate în gura poporului de jos și a societății mai fine, iară nu fantaziile mai mult sau mai puțin ingenioase ale filologilor noștri. Așadar, adevăr obiectiv și nu arbitrariate subiectivă. În acest proces de a stabili o normă pentru limba scrisă trebuie luate în considerare și acele influențe istorice, care au rezistat tendinței de expulsiune și s-au conservat în limba vie.

2. Principiile fundamentale din dreptul public al lui Bărnuț sînt injuste din punctul de vedere al jurisdicției moderne. Ele nu devin juste, prin aceia că au fost profesate de un naționalist mare, ale cărui merite pe alt teren nu i-a venit nimănui în minte de a le contesta.

3. Poezii urîte (Drăgescu, Bota, Grădișteanu, Macedonski, Costiescu, Adrian ș.a.), nu devin frumoase prin aceia că-s naționale. Avem atîtea modele nobile în poeții mai vechi și mai ales în neîntrecuta poezie poporală, încît suficiența cu care

sînt privite asemenea anomalii literare te umple de o spaimă lesne de justificat.

4. În fine fapta rea ori greşită nu devine bună prin aceea că a fost comisă de un naţional sau în numele naţiunii, ci este şi rămîne rea. Limba noastră, cum ea există obiectiv, toată lumea o va recunoaşte de frumoasă şi dulce (I. Scherr, *Allg. Literaturgeschichte).*

Dreptul, întrucît e scris la noi în consonanţă cu adevăruri recunoscute, este valabil pentru toată lumea ; poezia noastră poporală şi artistică, întrucît e frumoasă, e frumoasă pentru toată lumea, în fine binele obiectiv din noi ni-l recunoaşte asemenea oricare om de bună credinţă.

Cum că din acest principiu fundamental s-au tras apoi cu intenţie concluzii false, nu trebuie s-o mai pomenim, căci altfel publicul n-ar fi azi în eroare în privinţa adevărului. Tocmai în concluzii false şi imposibile, în răsuciri a vorbelor, în mistificare, c-un cuvînt în rea-credinţa consistă gloria celor mai mulţi dintre contrarii lui Maiorescu, căci într-astă privinţă sîntem în genere foarte inventivi.

S-a zis că este francmason şi prin asta cosmopolit. De asta noi nu ştim dar *posito* că este : nu este adevărat că masonismul exclude naţionalismul. Unii din cei mai influenţi oameni ai partidei roşii (care trece de eminamente naţionalistă) au fost şi sînt francmasoni. În Ungaria de ex. vom găsi un mare naţionalist în marele maistru al francmasonilor (D. Pulscky). Celelalte nimicuri cîte se susţin din viaţa sa ca om privat sînt meschine şi demne numai de cei ce le lăţesc. E acuzat că nu-şi vizitează prelegerile în curs de trei luni, cînd cei ce-l acuză nu le vizitează cu anii. Regulă este, că tot ce este permis generalităţii oamenilor din România liberă, toate ce ei fac nepedepsiţi şi necontrolaţi, toate comise de (d. Maiorescu) iau denumiri gigantice şi sînt taxate de crime.

Cum că în România liberă există episcopi atei, care îşi ţin metrese, e un fapt ce nu uimeşte pe nimeni, dar că d. Maiorescu, în locul lipsei absolute de religie pozitivă, cearcă a pune principii filozofice morale pentru a aşeza stavilă unei necredinţe oarbe şi a imoralităţii născute din ea, asta este o crimă".

Scopul cărţii de faţă nu cere prelungirea studiului certei dintre tinerii de la *România Jună ;* din ea reţinem doar această

atît de judicioasă şi de matură apărare a lui T. Maiorescu făcută de un tînăr de douăzeci de ani. M. Eminescu se identifică cu totul cu mişcarea critică pornită la Iaşi, deşi în structura lui sufletească, cum ne-o dovedesc între altele *Epigonii,* exista un naţionalism şi mai ales un retrospectivism ce nu se încadra în „marginile adevărului". Încă de la această dată îl putem considera un „junimist" cu toate nuanţele de ideologie ce se schiţau de pe atunci ; e un admirator lucid şi teoretic al lui T. Maiorescu, înainte ca acesta să-şi fi exprimat vreo părere publică despre poeziile lui.

IV

1. Serbarea de la Putna : prima scrisoare a lui M. Eminescu către T. Maiorescu.

1. Nu urmărim serbarea de la Putna, asupra căreia e o literatură întreagă, decît prin raportare la legăturile dintre T. Maiorescu şi M. Eminescu. Comitetul de la Viena (adică I. Slavici şi M. Eminescu) alege o comisie pentru examinarea cuvîntărilor compusă din T. Maiorescu, I. Negruzzi şi Vasile Pogor, ceea ce atrage atacurile multor ziare întrucît îi socoteau „cosmopoliţi" [1] ; acestui fapt se datoreşte poate înlocuirea lui I. Negruzzi prin V. Alecsandri, cu o autoritate necontestată de nimeni. Alegerea cuvîntării lui A. D. Xenopol avea să aducă alte învinuiri împotriva *Junimii.* Ea pricinui şi cea dintîi scrisoare cunoscută a lui M. Eminescu către T. Maiorescu, datată din Ipoteşti, 6 august 1871 [2] :

„Comitetul serbării de la Putna a primit cuvîntarea împreună cu opinia dv. şi m-a însărcinat pe mine (unul din secretarii săi) a vă mulţumi în numele-i atît dv. cît şi d-lor Alecsandri şi Pogor pentru bunăvoinţa ce aţi dezvoltat-o în această privinţă. Rămîne acum ca să vă mai dau o singură explicare într-o circumstanţă, care se poate că cu drept cuvînt să fi atins

[1] Ecourile din presă sînt adunate de I. E. Torouţiu, *op. cit.,* IV, p. 283.
[2] I. Grămadă : *Mihail Eminescu,* Heidelberg, 1914, reprodus I. E. Torouţiu, *op. cit.,* IV, p. 82.

susceptibilitatea dv. aceia adică, cum că ați fost «reduși la rolul» de a citi un singur operat.

De nu mă înșel, se pare cum că nu v-ar fi supărat într-atîta împrejurarea, că vi s-a prezentat o singură cuvîntare pe cît aceea cum că Comitetul a anticipat opiniilor dv. Nu a fost însă Comitetul acela care a anticipat opinării dv. ci numai membrii aceia, care lucrase și ei cuvîntări și care, citind pe a d-lui Xenopol și convingîndu-se cum că într-adevăr ar fi cea mai bună din toate, și-au retras din bunăvoie pe ale lor, nevoind a le expune la o comparare, de care ei erau siguri, cum că ar ieși în defavoarea lor.

Eu din parte-mi n-am putut decît să aprob, că oamenii au avut pătrunderea de a distinge între rău și bine, chiar dacă ar fi răul al lor și binele al altora. În fine, scrisoarea mea nu are alt scop decît scopul de clarificare, cum că Comitetului nu i-a venit în minte ca să anticipeze opinia dv., să aprobe sau să dezaprobe, ci cum că cuvîntările, cîte erau, au fost retrase prin libera voință a compuitorilor lor, o voință, pe care poate că și dv. o veți găsi din multe puncte de vedere lăudabilă.

Alte cuvîntări (din București) au sosit după termenul scris — și de aceea au fost retrimise autorilor lor. Pe deplin încrezut, cum că dv. veți binevoi a ține cont de aceste împrejurări toate, rămîn cu tot respectul, al dv. supus".

V

1. Consacrarea lui M. Eminescu în „Direcția nouă".

1. M. Eminescu publicase de un an *Venere și Madonă* (15 aprilie 1870), cînd apăru la 15 mai 1871 memorabilul articol al lui T. Maiorescu *Direcția nouă*, prin care îi făcea recunoașterea publică a talentului său. Pînă la acea dată el mai tipărise în *Convorbiri literare :*

Epigonii la 15 august 1870.

Făt-Frumos din lacrimă, poveste, 1 și 15 noembrie 1870.

Notiță asupra întrunirii de la Putna (semnată E.), 15 septembrie 1870.

Mortua est, 1 martie 1871.

Cu alte cuvinte, în tot, trei poezii, pe temeiul cărora tînărul poet de douăzeci și doi de ani este pus, cu oarecare forme, după V. Alecsandri, cu o activitate de peste treizeci de ani. Aprecierile lui T. Maiorescu au fost privite sub lumini diferite : contemporanii le-au găsit prea favorabile, constituind un punct de minoră rezistență în atacurile aduse „direcției noi" și *Convorbirilor literare ;* judecîndu-le după evoluția ulterioară a poetului și situația incomparabilă ce și-a cîștigat-o pe urmă în cadrul literaturii noastre, urmașilor li s-au părut insuficiente. Așezate în timp (1872) și raportate numai la cele trei poezii publicate (debuturile din *Familia* neputînd fi luate în considerare), caracterizarea lui M. Eminescu constituie un act de perspicacitate și îndrăzneală critică. Chiar dacă primele lui poezii au trezit în cercul *Junimii* entuziasmul descris de Iacob Negruzzi, singur T. Maiorescu poartă răspunderea și meritul în fața contemporanilor și a posterității ; numai el și-a riscat reputația și aducea cu dînsul autoritatea unei chezășii certe. Entuziasmul lui V. Pogor, de pildă, era un act individual, sentimental, pe cînd aprecierile cumpătate, rezervate ale lui T. Maiorescu echivalau prin girul lor un adevărat act de naștere literară. Fiecare din cele trei poezii este reprodusă aproape în întregime (numai două strofe din *Epigonii ;* din celelalte două revista reproduce mai mult decît *Criticele),* cu puține comentarii de amănunt printre care unul de totalitate : „Cu totul deosebit de felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format, încît ne vine greu să-l citățm îndată după Alecsandri, dar, în fine, poet în toată puterea cuvîntului este d. Mihail Eminescu".

Deși nu e plenară, aprecierea e de mare valoare ; unele note sînt mai mult caracterizări decît rezerve : entuziasmul poetului, de pildă, nu-i obligator, iar „blazarea" nu e o insuficiență estetică ; „reflexiv mai peste marginile iertate" e una din obiecțiile obișnuite ale arsenalului lui T. Maiorescu, a cărui estetică tindea să excludă elementul „intelectual" din poezie, de unde lupta împotriva „declamațiilor politice" și tot ce consti-

tuia reflecţia şi cugetarea ; antiteza romantică e, în adevăr, una din formele de expresie ale poeziei eminesciene, şi o vom găsi apoi în multe din poeziile viitoare ale poetului de la *Înger şi Demon*, *Împărat şi proletar* pînă la *Scrisori* şi la *Luceafărul* ; caracterizarea lui T. Maiorescu este deci îndreptăţită, fără esenţiale repercusiuni estetice. Meritele ce i le recunosc sînt „farmecul limbagiului (semnul celor aleşi), o concepţie înaltă şi pe lîngă aceste (lucru rar între ai noştri) iubirea şi înţelegerea artei antice".

Concluzia, în ce priveşte arta clasică, T. Maiorescu şi-o scoate din două strofe din *Venere şi Madonă* ; poate că din puţin ; acele strofe conţineau însă versuri ca :

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii.

Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie,
Braţ molatic ca gîndirea unui împărat poet,
etc. etc.

ce înseamnă, prin originalitatea expresiei, o adevărată revoluţie în istoria poeziei noastre.

În ce priveşte *Epigonii*, cu o atît de sfruntată contradicţie faţă de poziţia critică a şcoalei noi T. Maiorescu se mulţumia să spună : „*Epigonii* cuprind o antiteză foarte exagerată. Pentru a arăta micimea epigonilor, se înalţă peste măsură poeţi mai vechi şi lauda ditirambică a lui Ţichindeal d. e. şi a lui Heliade cu greu va putea încălzi cititorii mai critici de astăzi". *Venere şi Madonă* i se pare „stranie" şi găseşte că cuprinde „o comparare confuză. Femeia a fost divinizată în Venera antică şi apoi (de Rafael) în Madonă. Tot aşa poetul asupra unei feţe «pală de o bolnavă beţie» aruncă «vălul alb de poezie» şi o divinizează. Însă Madona nu este o idealizare a Venerei, nici Venera antică o realitate brută pe lîngă Madona modernă şi strofa :

O, cum Rafael creat-a

prin care poetul rezumă încă o dată compararea, nu o lămureşte mai bine, ci slăbeşte poezia prin repetiţie".

Obiecţia criticului că „Madona nu este o idealizare a Venerei, nici Venera antică o realitate brută pe lîngă Madona modernă" nu e cu totul îndreptăţită. Femeia a fost idealizată în dubla ei funcţiune, în funcţiunea frumuseţei ei fizice, de antichitate, prin creaţia Venerei ; în funcţiunea frumuseţii spirituale, de moderni, prin creştinism, în creaţia Madonei. Nu poate fi vorba de o „idealizare a Venerei în Madonă" — amîndouă fiind idealizări ale femeii în dublul ei aspect. „Modelul" cîntat de poet e văzut mai mult prin elementul ei de Madonă — decît de Veneră, — dar nici amănuntele transfigurării plastice nu lipsesc, aşa că poate fi raportat la amîndouă „idealurile" de femeie : *Veneră şi Madonă*.

VI

1. Contactul cu ceilalţi junimişti : P. P. Carp. 2. Contactul cu T. Maiorescu ; întîlnirea la Botoşani.

1. Venit în ţară în vara anului 1871 în vederea pregătirii campaniei de presă în favoarea serbării de la Putna (o scrisoare către T. Maiorescu e datată din Ipoteşti în 6 august 1871 [1]), nu e exclus că în acest răstimp sau după serbare, să fi venit la Iaşi, pentru a lua contact cu membrii *Junimii*, cu T. Maiorescu îndeosebi, şi chiar cu şedinţele ei, deşi nu e probabil ca ele să fi început atît de devreme. Nici o dovadă scrisă nu avem însă în această privinţă, decît doar tonul de relativă cunoştinţă în scrisul de mai tîrziu. Sigur e că dintre junimişti cunoştea pe Iacob Negruzzi, din cele două întîlniri de la Viena în vara anului 1870 şi, după cum reiese dintr-o scrisoare către Negruzzi, pe P.P. Carp. „Am fost odată la d. Carp, îi scria el de la Viena la 16 mai 1871. Impresia ce dumnealui a făcut-o asupra mea a fost foarte plăcută, deşi după prima vedere n-am putut să-mi formez o opinie definitivă asupra d-sale.

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 82.

Atît e sigur că raționează foarte original. O a doua oară nu l-am găsit acasă și fiindcă a plecat după aceea la Berlin, am rămas pe deplin în nesigur, dacă și cînd se va întoarce prin Viena." [1]

2. În iunie 1872, M. Eminescu se afla la Botoșani și de data aceasta avem siguranța că l-a cunoscut pe T. Maiorescu, chiar acolo. Aceasta o deducem dintr-o notă în *Însemnări* [2]: „I. Scipione Bădescu, acum redactor la noul *Curier* (de Iași) tipărise în 300 exemplare un volumaș de poezii proaste, cu pagina întîi goală. Atunci se adresă lui Ivanovici, membru la «tabula regia» (Curtea de Casație) din Pesta și i le dedică; obținu printr-asta costul tiparului, dar pe o altă sută de exemplare le dedică pe întîia pagină lui Mocioni și căpătă vreo 100 de fiorini, și, în sfîrșit, a treia sută Principelui Carol. «Ce, nu sînt poeziile mele?» răspunde el, cînd îi cere cineva socoteala." Cu adausul: povestit de M. Eminescu, Botoșani, 28 iunie 1872. E posibil ca T. Maiorescu să se fi dus la Botoșani pentru vreun proces.

În toamna aceluiași an M. Eminescu se afla tot la Botoșani, după cum reiese dintr-o scrisoare a lui din august 1872, prin care îl ruga pe T. Maiorescu să-și acorde protecția violonistului Toma Micheru, prietenul lui de la Viena — țigan de origine — ce-și propunea să dea un concert la Iași [3]. Pe lîngă oarecare considerații filozofice, scrisoarea are și un ton de umor de bună calitate, neobișnuit în corespondența lui de obicei gravă, susținută:

„Cît despre latura materială, încheie el, cea spinoasă, atît a întregului lucru cît și a acestei scrisori ea își are două părți cam binișor deosebite, în privirea cărora nu mă tem că protecția dv. nu i-ar putea fi întrucîtva de folos. Aceste două părți sînt: localul și biletele. Localul va fi cred sala Conservatorului și dacă cunoștințile dv. cu personalul acestui institut vor putea fi

[1] I. E. Torouțiu, *op. cit.*, I, p. 321.

[2] T. Maiorescu, *Însemnări*, I, p. 221.

[3] Scrisoarea se află în I. E. Torouțiu, *op. cit.*, V. p. 117. În favoarea aceluiași Toma Micher scria și I. Slavici lui I. Negruzzi la 25/2 aprilie 1872. I. E. Torouțiu, *op. cit.*, II, p. 189.

de folos, sper că veți binevoi a le angaja în cazul de față. Cît despre bilete casa este numai o masă de lemn — foarte indiferentă și adese foarte crudă în deșertăciunea sa, iar agentul ce le desface este simpatia semănată mai dinainte în iubitorii artelor.

Să mă repet puțin. Nu vă rog pentru o protecție necondiționată, nu, va să zică pentru un om nedemn de ea. Cum am spus, veți putea cerca pe cale privată demonul care trăiește în acest om, după părerea mea un demon viguros și armonic mai cu seamă. Restul va fi o consecință, care poate chiar dv. vă va fi de nu ușor cel puțin nu intrigat de împlinit. [1]

Veți găsi poate că această epistolă e cam lungă pentru o recomandare, dar veți concede — și o veți cam trebui — cum că o asemenea epistolă rămîne întotdeauna spinoasă, și dacă n-o acopăr cu roze, atunci cel puțin cu vorbe: vorbele multe acopăr temerile multe, dintre care unele se ating chiar de lipsa de îndreptățire, cu care vă adresez aceste șiruri încurcate." E poate singura scrisoare a lui M. Eminescu plină de grație stilistică și umor.

VII

1. Situația literară a lui M. Eminescu după apariția articolului „Direcția nouă". 2. M. Eminescu la Iași: cele două ședințe la care participă. 3. I. Negruzzi și trimiterea lui M. Eminescu la Berlin. 4. Ședința de la 22 septembrie 1872.

1. Deși avem siguranța că-l cunoștea de mai înainte personal pe T. Maiorescu, abia în septembrie 1872 îl găsim la Iași, în sînul *Junimii*. Pînă la acea epocă el publicase în *Convorbiri literare: Venere și Madona* la 15 aprilie 1870,

[1] Se știe că în raportul prezentat Adunării deputaților la 10/22 martie 1877 de comitetul de acuzare a foștilor miniștri dați în judecată, figura printre capetele de acuzare împotriva lui T. Maiorescu și subvenția acordată lui Toma Micher, pentru a-și continua studiile muzicale la Berlin.

Epigonii la 15 august 1870, *Mortua est* la 1 martie 1871, *Înger şi demon* la 15 iunie 1871, *Noaptea* la 15 iunie 1871, în tot cinci poezii, fără a mai pomeni de basmul *Făt-Frumos din tei* (1 şi 15 noiembrie 1870) şi notiţa asupra serbării de la Putna (15 sept. 1870...). Articolul lui T. Maiorescu „Direcţia nouă" apăruse încă de la 15 mai 1871, aşa că poetul intrase în discuţia publică prin importanţa ce i-o dase criticul. În lupta lui împotriva *Convorbirilor*, B. P. Hasdeu se şi folosi de poezia *Noaptea*, ultima. Încă de la 9 iunie 1871, el înfiinţase în *Columna lui Traian* rubrica cu titlul *Varietăţi*, cu un capitol *Poezia Maiorescu*, unde da „Mustre" din poeziile lui „Bodnărescu, Eminescu, Pogor, Iacob Negruzzi, Matilda Kugler" ; în numărul din 28 iunie 1871, reproduce cu sublinieri critice poezia *Noaptea*, în numerele următoare atacurile împotriva poeţilor de la *Convorbiri* continuau. Eminescu nu era uitat.

2. Cel dintîi contact personal cu *Junimea* îl găsim autentificat în procesul verbal al şedinţei I de la 1 septembrie, cu care se începe sesiunea anului 1872—73 :

„La Maiorescu — Prezenţi : Maiorescu, Pogor, I. Negruzzi, L. Negruzzi, N. Ganea, M. Pompiliu, Eminescu. — D. Eminescu citeşte fragmente din Diorama, şi anume *Egipetul*, şi începutul *Evului de mijloc*. Apoi citeşte nuvela sa *Sărmanul Dionisie*. Asupra acesteia D. Pogor şi Maiorescu observă că sfîrşitul şi modul dezlegării nu corespunde cu caracterul întregei scrieri. Se primeşte pentru a se tipări.

A. D. Xenopol".

şi peste o săptămînă :

„Şedinţa II, 7 septembrie
(la Pogor)

Prezenţi : Pogor, Maiorescu, I. Negruzzi, N. Ganea, Eminescu, Tassu.

D. Eminescu citeşte două poezii : *Înger şi demon* şi *Floarea albastră*, care ambele se primesc.

După ce se discută asupra chestiunii evreilor, şedinţa se ridică.

A. D. Xenopol

N. Pentru şedinţa viitoare se va lua în vedere :

1. Subvenţia încă pe două luni pentru Slavici (20 galb.) pentru a-şi putea depune examenul.

2. Subvenţie de acordat lui Eminescu.

3. Trecerea creanţei *Junimii* (prin d. Pogor) de la Bălăşanu asupra *Societăţii Naţionale.*"

Atît ! Numai la două şedinţe. E de regretat că nu ne-a rămas nici un document scris asupra impresiei produse de apariţia lui M. Eminescu şi de lecturile lui în sînul *Junimii*. Impresiile lui G. Panu sînt posterioare [1].

3. Trimiterea lui M. Eminescu la studii la Berlin constituia un fel de tradiţie pentru *Junimea ;* îl precedaseră A. D. Xenopol şi I. Slavici. Iată pentru ce nu înţelegeam adausul lui Iacob Negruzzi [2] : „Pe lîngă scopul de a face din Eminescu un doctor în filozofie, poate că şi dorinţa ce aveau cîţiva dintre noi mai iniţiaţi în tainele vieţii sale private de a-l despărţi de Veronica, a fost una din cauzele pentru care societatea se hotărî să trimită pe Eminescu cu contribuţia membrilor ei la Berlin pentru ca să urmeze studiile sale universitare". Negruzzi scrie aceste rînduri cu impresii ulterioare. Pe Veronica Micle a cunoscut-o, probabil, la Viena — legătură platonică, după cum pare a fi rămas multă vreme. Doi ani după aceea, adică după întoarcerea de la Berlin, ei erau încă în raporturi oficioase. Într-o scrisoare din 8 noiembrie 1874 îi confirmă acceptarea invitaţiei de a veni la o serată literară a ei. Din faptul că-i spune : „Nu merit laudele aduse pentru poezia *Epigonii*. E o concepţie pe care o făurisem încă la Viena, într-un elan de patriotism" [3]. Deducem că în patru ani *(Epigonii* au apărut la 15 august 1870) M. Eminescu şi Veronica Micle n-au avut poate ocazia

[1] I. Slavici îi scria lui I. Negruzzi din Viena la 28/16 sept. 1872 „Eminescu se află la Iaşi. Foarte bine. Are el să şi rămînă în Iaşi ? Ar fi foarte bine, fiindcă el are lipsă de o societate respectată de către el. Altfel «mortua est»." I. E. Torouţiu, *op. cit*, II, p. 97.

[2] I. Negruzzi, *op. cit.*, p. 277.

[3] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 127.

să se vadă sau să-şi scrie. Opreliştea junimistă în legăturile celor doi poeţi avea să se producă mai tîrziu. Exprimăm totuşi şi altă ipoteză ; e cu putinţă ca scrisoarea să fi avut un caracter oficial, urmînd a fi citită de soţ şi a preceda o prezentare acasă la Veronica.

Trimiterea lui M. Eminescu la studii la Berlin se poate, aşadar, pune numai pe seama interesului cultural. Ea s-a decis în memorabila :

„Şedinţă din 22 sept.

(la Pogor)

Prezenţi : Rosetti, Pogor, Negruzzi, Maiorescu, Tassu, Castano, Panu, Pompiliu, Buicliu, Melik, Culiano, Xenopol, Vîrgolici.

Se decide a se mai da lui Slavici suma de 20 galbeni. Se decide ca să se dea lui M. Eminescu subvenţia acordată pînă acum lui Slavici pentru studii la Viena.

Contribuţiile declarate sînt : Pogor, 1 galb. pe lună, Maiorescu 1 galb., Rosetti 1 galb., Culiano 1 galb. pe 2 luni, pe urmă cîte 1/2 galb., Melik idem, Ciurea 1/2 galb., Negruzzi 1 galb., Vîrgolici 1/2 galb., N. Gane 1 galb., Xenopol 1/2 galb., Paicu 1/2 galb., Neiu 1/2 galb. Ciupercescu 1/2 galb. (Carp 1 galb.)"

Încă în Iaşi poate, M. Eminescu nu a luat totuşi parte la şedinţă, din motive lesne de înţeles. Prin noiembrie 1872 îl şi găsim la Berlin.

VIII

1. G. Panu şi lectura Sărmanului Dionis. 2. Realitatea. 3. Incompatibilitatea de caracter dintre M. Eminescu şi G. Panu.

1. Dovada făcută cu ocazia lui V. Alecsandri o vom face cu aceeaşi evidenţă şi pentru M. Eminescu, în precizarea caracterului de veridicitate, în ce-l priveşte, a *Amintirilor de la Junimea* ale lui G. Panu. La V. Alecsandri era vorba de lectura *Dumbrăvii roşii*, la M. Eminescu e vorba de lectura *Sărmanului Dionis*, asupra căreia se opreşte într-un capitol. Dacă n-ar fi de şapte pagini l-am reproduce în întregime atît e

de semnificativ pentru natura *Amintirilor*. Îl dăm în extrase ;

— Şedinţa are loc la V. Pogor, care îi întîmpina pe cei ce veneau. Astă seară avem lectură, Eminescu citeşte o nuvelă, Maiorescu care a citit-o spune că-i o capodoperă. Eminescu răsturnat într-un fotoliu şedea plictisit şi indiferent la ce se petrece în juru-i. D. Maiorescu soseşte : — Ei, Eminescule, zice d. Iacob Negruzzi, haide vino şi începe. Eminescu îşi trage un scaun lîngă masă, scoate manuscrisul din buzunar şi începe a citi. Urmează primele fraze din *Sărmanul Dionis ;* la ascultarea lor „cei opt" care nu înţelegeau niciodată nimic, deveniră „treizeci", „neştiind ce este aceasta şi unde are să ajungă". Cînd, mai tîrziu situaţia reală a lui Dionis începu să se mai precizeze, prin amănunte biografice, „cei treizeci deveniră iarăşi opt, dezarmînd, chiar d. Nicu Gane, prezidentul, îşi mai descreţi sprincenile". Povestirea încîlcindu-se din nou în neguri filozofice, „cei opt care deveniră treizeci şi cinci, începură a rîde cu indulgenţă", „d. Iacob Negruzzi care de obicei, deşi cu zîmbetul pe buze, aproba teoriile lui Eminescu, începu a tuşi tare şi repetat, făcînd din ochi şi din mîni semne disperate că nu mai este chip de înţeles ceva şi aplecîndu-se spre Xenopol, care era lîngă d-sa zise :

— Ce fac cu cititorii *Convorbirilor*, cînd voi publica nuvela aceasta ? Au să-mi întoarcă toţi înapoi revista. Eminescu însă, senin, foarte senin, îşi continua lectura".

Cînd Dionis deveni călugărul Dan, trăind în Iaşii lui Alexandru cel Bun, „noi cei trei români, adică Tassu, Lambrior şi cu mine, ne-am deschis bine urechile să vedem cum Eminescu avea să descrie casele, costumele, etc., din timpul lui Alexandru cel Bun". Casele se prezentau cu rîndul de sus mai larg de cît rîndul de jos „aşa încît jumătatea catului de sus se răzima pe stîlpi de lemn, şi numai jumătate pe cea de jos". „— Apoi stai că nu-i aşa, întrerupse Lambrior, dumneata descrii un oraş turcesc, arhitectura din veacul trecut ; sub Alexandru cel Bun, românii nici nu veniseră încă în contact cu turcii. Eminescu dădu din umeri şi-şi continuă citirea. Ce-i păsa lui de adevărurile istorice ! Niciodată el nu s-a interesat de aceasta, totdeauna el a avut credinţa că omenirea şi românii au trăit aşa, după cum el şi i-a închipuit, iar nu după cum au trăit în realitate. Mintea lui Eminescu a fost incapabilă

de a înțelege vreodată un adevăr care nu ar fi intrat în sistemul credințelor sale, care nu i-ar fi gîdilat o manie a lui, fie filozofică, fie istorică".

După multe incidente de lectură, G. Panu încheie astfel: „Citirea durase lung timp. A trebuit să luăm ceaiul pe la douăsprezece jumătate. Nu-mi aduc bine aminte de critica d-lui Maiorescu, asupra nuvelei, dar știu că a făcut o critică. Cît despre ceilalți, era unanim admis că, aparte teoria metempsicozei, nuvela era de o extravaganță neiertată.

D. Iacob Negruzzi repeta necontenit:

— Ce au să zică cititorii *Convorbirilor*?

Asta nu l-a împiedicat însă să ia din mîinile lui Eminescu manuscriptul și să-l pună în buzunar. Eminescu nu a discutat cu noi; rămăsese istovit după citire; se vedea că citind nuvela, trăise viața sărmanului Dionis și avea aerul că chiar la *Junimea* nu era în elementul lui, părîndu-i rău că nu s-a născut aievea, în timpul bătrînului Alexandru cel Bun. Ne-am despărțit tîrziu. Grupuri, grupuri am continuat discuția asupra *Sărmanului Dionis*. Eminescu s-a separat devreme de noi, ducîndu-se singur".

2. Iată, așadar, ședința lecturii *Sărmanului Dionis*, zugrăvită atît de viu și de circumstanțiat de G. Panu în *Amintirile* lui.

Deschidem acum procesele verbale ale *Junimii* pe anul 1872—73, care, miraculos, s-au păstrat în redacția și în hîrtiile rămase de la A. D. Xenopol, unde găsim: [1]

„Ședința I — 1 septembrie

(la Maiorescu)

Prezenți: Maiorescu, Pogor, I. Negruzzi, L. Negruzzi, N. Ganea, M. Pompiliu, Eminescu.

M. Eminescu citește fragmente din *Diorama* și anume *Egipetul* și începutul *Evului de mijloc*. Apoi citește nuvela sa *Sărmanul Dionisie*. Asupra acestei nuvele D. Pogor și Maiorescu observă că sfîrșitul și modul dezlegării nu corespunde cu caracterul întregii scrieri. Se primește pentru a se tipări. A. D. Xenopol".

Cu această simplă însemnare rămasă întîmplător posterității întreg capitolul lui G. Panu asupra lecturii lui M. Eminescu

[1] I. E. Torouțiu, *op. cit.*, IV, p. 457.

se prăbușește, deoarece vedem că autorul *Amintirilor* nici n-a asistat la lectură. Totul nu e decît o invenție fantezistă. Ședința a avut loc la T. Maiorescu și nu la V. Pogor, tot începutul nu e decît o „mise en scène", „cei opt care nu înțelegeau nimic" și se transformau la anumite pasaje în treizeci sau chiar treizeci și cinci nu puteau avea această elasticitate, — deoarece întreaga asistență se rezuma la opt persoane, iar din cei ce nu înțelegeau nimic nu se afla decît N. Gane supranumit și Drăgănescu; „cei trei români" (Tassu, Lambrior și G. Panu), despre care pomenește nu erau de față, toate apostrofele lui V. Pogor, nedumeririle și întreruperile ascultătorilor, „Mirmilik" care uită să-și smulgă musteața, tusa „caracudei" — sînt invenții; nici Melik nici „caracuda" nu erau prezenți. Se pune iarăși întrebarea ce valoare istorică au *Amintirile* lui G. Panu? Răspundem, că și în cazul lui V. Alecsandri, aproape nici o valoare ca document istoric și o precisă valoare ca document psihologic și ca evocare de atmosferă. Scena lecturii nu e reprodusă în amănuntele ei reale, ci cele ideale, e reconstruită din imaginație cu elemente verosimile și chiar adevărate, ținînd seama de psihologia cunoscută a participanților.

Fără ca G. Panu să fi fost de față și chiar cei mai mulți din cei indicați ca prezenți, scena e posibilă și probabilă; fiecare e văzut cu rolul și în reacțiunea lui firească. Puteau să nu asiste „cei trei români" ori cei „opt" care deveneau treizeci" la anumite momente, ori caracuda, ei se manifestau așa cum trebuiau la ascultarea unui text atît de dificil cum e *Sărmanul Dionis*. N. Gane e în rolul lui „de a nu înțelege nimic", V. Pogor de a se strîmba împotriva obscurității nemțești, I. Negruzzi de a se întreba „ce vor zice cititorii *Convorbirilor*", grăbindu-se totuși să ia manuscrisul. Toate obiecțiile aduse *Sărmanului Dionis* în ședință sînt de fapt propriile obiecții ale lui G. Panu, obiecții de cap logic, pozitivist; tot așa și cu observația asupra arhitecturii turcești introduse în Iașii lui Alexandru cel Bun, înainte ca Moldova să fi avut vreun contact cu turcii. Atitudinea nepăsătoare a lui M. Eminescu în fața observației e plauzibilă, întrucît se încadrează în psihologia cunoscută a poetului. Din prelungita lui conviețuire cu ședințele *Junimii*, G. Panu i-a creat atmosfera,

fără să-şi dea cea mai mică osteneală ca să respecte adevărul material, istoric ; nu putea prevede că se va publica vreodată o parte din procesele verbale scăpate uitării veşnice.

3. E de la sine înţeles că oamenii pe care îi evocă sînt trecuţi prin propriul temperament, prin simpatiile şi antipatiile lui. Nimic nu-l apropia sufleteşte pe G. Panu de M. Eminescu ; tot ce spune el de marele poet pleacă deci de la această respingere organică.

G. Panu a fost, desigur, un om inteligent, isteţ, spontan, cu o cultură istorică mai mult improvizată ; a debutat cu o serie de articole împotriva lui Hasdeu şi a şcoalei bucureştene, pline de bun simţ şi de spirit polemic ; cu mai puţină prolixitate şi cu mai mult talent literar şi mai ales continuitate în lucru ar fi însemnat ceva în direcţia studiilor istorice ; a deviat repede spre adevărata lui vocaţie, a agitaţiei politice. Structura lui sufletească era liberală democratică, radicală chiar ; la bătrîneţe a lunecat spre alte compromisuri, ce nu interesează aici, întrucît au fost dictate de acea *omnia pro pecunia*, cu care l-a înfierat definitiv T. Maiorescu... Sceptic, voltairian, dialectic, „zeflemist", liber cugetător şi încă din tinereţe „pozitivist" de ai lui Auguste Comte, el nu avea puncte de atingere cu M. Eminescu ; adevărat simţ estetic pare să nu fi avut, neînţelegînd frumosul decît prin expresia logică şi considerînd de pildă *Mortua est* şi *Epigonii* numai sub raportul adevărului şi nu al sentimentului şi expresiei. Cum îl putea vedea deci pe Eminescu altfel decît cum l-a văzut şi cum, privit dintr-un punct de vedere raţionalist, şi era ? Un Eminescu incapabil „de a înţelege vreodată un adevăr care nu ar fi intrat în sistemul credinţelor sale, care i-ar fi gîdilat o manie a lui fie filozofică, fie istorică". M. Eminescu era, negreşit, un om serios, grav, un cap sistematic, doctrinar, cu un fanatism ce-i împingea idiosincrasiile pînă la cele mai uluitoare concluzii, un taciturn orgolios, cu rare izbucniri de violenţă, ce nu admitea replica şi mai ales spiritul, gluma, ironia ; el era deci la antipodul lui G. Panu. „Eminescu, mărturiseşte cu sinceritate G. Panu, mergea rar în tovărăşia noastră, mai ales tovărăşia mea nu-i plăcea, din

cauza spiritului meu zeflemist. Eminescu era şi el în momentele lui bune vorbăreţ şi glumeţ, deşi întotdeauna cu o umbră de melancolie, însă nu admitea gluma asupra credinţelor şi convingerilor sale. Şi, fiindcă tocmai acele credinţe şi convingeri puneau în mişcare verva mea, de aceea mă evita cu toate că reciproc ne stimam... Eminescu trata cu asprime, iar cuvîntul de proşti şi ignoranţi era la fiecare pas pe buzele sale. Toată lumea îl menaja. Nu ştiu, dar parcă era o presimţire în noi toţi că o mare nenorocire era să i se întîmple". [1] Din aceste motive pune G. Panu în gura lui M. Eminescu aprecieri grele faţă de alţi membri ai *Junimii*. Cînd, de pildă, în lipsa lui T. Maiorescu, V. Pogor şi Iacob Negruzzi aflaţi la Bucureşti, se propuse ca şedinţa să se ţină la N. Gane. „Credeam, strigă Eminescu, că am scoborît ultima treaptă cînd ne-am adunat la Negruzzi. Iată că din cauza mizerabilei politice sîntem nevoiţi ca să ajungem la Nicu, mîine poimîine, poate vom fi obligaţi să ne adunăm la Burlă sau la Gheorghiu" [2]. E drept că memorialistul pune aceste vorbe în gura lui Eminescu în 1873, pe cînd poetul se afla la Berlin, iarăşi adevăr psihologic şi nu istoric. În puţine cuvinte, raporturile lui G. Panu cu M. Eminescu, le defineşte el însuşi astfel : „N-am dus niciodată casă bună, eu totdeauna îl consideram mentaliceşte un zdruncinat de geniu — dacă voiţi — el simţea oarecare antipatie pentru felul meu de a gîndi şi de a mă exprima". [3]

IX

1. M. Eminescu la Berlin : Schimbul de scrisori între T. Maiorescu şi M. Eminescu în jurul doctoratului şi al catedrei universitare de la Iaşi. 2. M. Eminescu spre ţară.

1. În epoca şederii lui M. Eminescu la Berlin (Noiembrie 1872. Septembrie 1874) se întîmplă episodul încercării lui T. Maiorescu de a face dintr-însul un profesor univer-

[1] G. Panu, *op. cit.*, I, p. 52.
[2]. G. Panu, *op. cit.*, I, p. 129.
[3] G. Panu, *op. cit.*, I, p. 332.

sitar, prea cunoscut prin publicarea scrisorilor amîndurora [1] ; nu-l puteam totuşi ocoli întru atît e de esenţial pentru natura raporturilor dintre poet şi critic şi a luminii ce aruncă asupra psihologiei poetului.

Generalul Chr. Tell dîndu-şi demisia la 10 ian. 1872 : „Cică eu o să fiu succesorul lui" — nota T. Maiorescu în *Însemnările zilnice* [2]. Tot în ianuarie se produse intervenţia lui pe lîngă M. Eminescu ce se afla la Berlin de 14 luni de a zori cu studiile în vederea doctoratului şi a eventualităţii numirii la fosta lui catedră de filozofie de la Iaşi. Faptul arată gradul lui de solicitudine faţă de poet. Situaţia e rară ; un viitor ministru, un ministru care solicită pe cine ar trebui să-l solicite pe dînsul. Cazul e atît de singular şi psihologia poetului atît de specială încît merită să fie analizate.

În scrisoarea de la 17 ian. 1874 T. Maiorescu îl întreabă asupra situaţiei doctoratului „nimica toată" (el îl trecuse în opt luni la Giessen) ; dacă cei din Berlin ţin la „trieniul" lor, îl îndemna să se ducă la o Universitate mai mică, îi anunţă apropierea intrării în guvern a unuia din cei de la *Junimea*. „În acest caz am dori să-ţi propunem dumitale catedra de filozofie la Universitatea din Iaşi, căci după cît te cunosc — gimnaziul nu este pentru d-ta." Şi pe urmă, acest final din care se vede nu numai delicateţea criticului, dar şi o înţelegere desăvîrşită a caracterului poetului : „Te rog să nu vezi în această întrebare mai mult decît cuprinde în privinţa realizării practice. Sigur nu este încă nimic, deşi este foarte cu putinţă. În orice caz, te rog să vezi şi în această întrebare un semn de atenţie şi considerare, ce o avem toţi cei din cercul nostru pentru d-ta ; asemenea cuvinte ar fi de prisos pentru alţii, căci ei ar simţi de la sine ceea ce se cuprinde în ele ; dar pesimiştii de felul dumitale trebuie, poate, să fie din cînd în cînd deşteptaţi din visul concentrat al microcosmului lor interior şi îndreptaţi în atenţia lor spre legăturile intime, ce-i uneşte cu noile încercări de viaţă în patria comună".

M. Eminescu îi răspunde la 5 februarie 1874. Propunerea i se pare măgulitoare : „după conştiinţa mea ea devine totuşi

[1] Adunate în I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV. p. 99 etc.

[2] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, p. 212.

prea devreme ! S-ar mulţumi cu mai puţin. — O docenţă liberă deci privată, relativă la prelegerile asupra unui teren absolut mărginit din filozofie, de pildă, specială din aceea a lui Kant sau Schopenhauer, aşa cum e expusă în scrierile lor respective, aş fi îndrăznit s-o iau asupra mea, din cauză că nu te prea poţi abate de la text, şi depinde mai mult de răbdarea exactă şi clară a celor ştiute, decît de elaborarea întinsă a numitelor sisteme. Dar spre a reda filozofia schopenhaueriană în aşa fel încît ea să formeze cu curs complect, după cum prescrie însuşi autorul, se cer cunoştinţe, care mi-ar impune o pregătire specială, anume cunoştinţi de ştiinţă naturală şi antropologie". Din înalte scrupule de conştiinţă ştiinţifică dăr mai ales din implacabilul destin al caracterului său nehotărît, neîncrezător, cu simţul obscur, profund al inconformismului ce nu-l sorocia carierelor strălucite, ci numai locurile de umbră, unde personalitatea lui se putea dezvolta fără constrîngeri, Eminescu vedea complicat, absolut şi nu relativ. Îi trebuiau studii de ştiinţă naturală şi antropologie, îşi descoperea lacune în cunoaşterea lui Kant şi Schopenhauer. „Niciodată nu m-am gîndit la posibilitatea unei eventuale numiri ca profesor al acestei ştiinţe şi deci n-am început aşa cum ar fi trebuit să înceapă un viitor profesor, ci am atacat lucrurile mai ales în acel punct, unde după cuprins sistemul mi se părea prea puţin prelucrat." Îi mai trebuia filozofia dreptului de stat şi a istoriei... un semestru pentru studiul anatomiei şi al fiziologiei. Şi, culmea paradoxului, iată-l pe T. Maiorescu combătut cu propriile lui teorii : „Directiva noastră (adică *Junimea)* se caracterizează doar printr-o conştiinciozitate, pentru care nu sînt suficiente numai condiţiile exterioare ale lucrurilor ce vrei să le reprezinţi". Cu ale cuvinte : însuşi T. Maiorescu nu-i putea cere să aspire la o catedră cît timp el nu se simţea destul de pregătit. „Un titlu de doctor m-ar aranja cu lumea şi cu legile ei de ordine, nu însă cu mine însumi. Tocmai această împrejurare concretă mi-a expus clar seriozitatea sarcinii mele, iar motivul foloaselor ce mi s-ar oferi pe această cale, nu poate birui gîndul datoriei". Numai un M. Eminescu putea scrie o astfel de scrisoare. În loc de doctorat şi de catedră, el ar voi să mai rămînă încă un an la Berlin : „De aceea aş cere timp — cît ? — depinde iar de împrejurările mele. Şi acum iată-mă ajuns la acele împreju-

rări, care nu-s mai puțin decît de invidiat, adică — nemulțumit cu ele nu-s de loc, dar îmi impun multe lipsuri — și aș putea să devin nemulțumit. De acasă am puțin de așteptat, atît ca și nimic și dv. știți : *primum vivere, deinde philosophari.* Din acest punct de vedere și nu din imbold propriu, ar fi trebuit să-mi iau doctoratul, în cursul acestui semestru, sau la începutul celuilalt, pentru ca să pot căpăta vreun locșor — *panem et circenses* — la stat. Mi s-a oferit o ocazie însă, să pot urma liber cel puțin încă un an studiile mele, prin faptul că sînt legat, desigur într-un chip foarte indirect, de o dependență a ministerului afacerilor noastre externe. Și, dacă într-adevăr conducerea școalei noastre va fi încredințată vreunui membru al direcției critice, atunci aș ruga deocamdată pentru un astfel de ajutor, care mi-ar reda timp și răgaz, pe care nu le-am avut sub actualul titular birocratic".

Catedră ? Nu intra în ambițiile lui... ci un „locșor", „panem et circenses" la stat mai tîrziu, deocamdată un „ajutor", deoarece înlocuirea lui Th. Rosetti, ca agent diplomatic, prin N. Kreţulescu, îi zdruncinase bugetul, aflat, de altfel, totdeauna în pană. Pe lîngă subvenția „junimistă" de la Iași, M. Eminescu avusese norocul de a fi numit la agenție de junimistul Th. Rosetti cu o leafă de 16 napoleoni pe lună ; urmașul lui Th. Rosetti, N. Kreţulescu i-a redus-o însă la 30 de taleri. Tot ce rîvnea era deci o restabilire a finanțelor lui. [1]

T. Maiorescu nu-i dă răgaz, precizîndu-i intențiile ; n-avem scrisoarea lui dar răspunsul poetului din aceeași lună (25 febr. 1874) nu ne lasă îndoială. M. Eminescu e în panică : „Pentru doctorat se cer trei materii, pentru două ar trebuie deci să mă prepar...". Înaintea plecării lui Th. Rosetti își fixase un termen de 5—6 luni, pe care-l părăsise : „lectura mea actuală ar putea da dovada cea mai bună cît de departe poate fi un om de gîndul condițiilor academice ale unui post de profesor". Își spunea deci : „Cu cît mai tîrziu cu atît mai bine". Propunerea lui T. Maiorescu i-a căzut „ca un fulger din senin". Întrebarea lui asupra timpului cît i-ar trebui ca să-și ia diploma, el îi răspunde printr-o extravaganță : „Mă întrebați cît timp și ce mijloace îmi trebuiesc. Întorc mai degrabă întrebarea și spun : cît timp și ce mijloace mi s-ar putea pune la dispoziție ?"

[1] Scrisoarea lui către taică-său. I. E. Torouțiu, *op. cit.*, IV, p. 119 și nota 42, p. 288.

E neîndoios că poetul n-are de gînd să-și ia diploma, nu e făcut pentru cariere academice, și o confirmă singur prin această definitivă recunoaștere de sine : „cînd e vorba să spun ceva (da ori ba) atunci nu spun de obicei nimic și adevărata mea fire primordială se arată fără șovăire : devin ticăit".

Deși nu încă ministru, T. Maiorescu nu-i dădu răgaz ; voia, cu orice preț să-l vadă doctor și profesor. Scrisoarea lui ne lipsește, avem numai răspunsul lui M. Eminescu de la 26 martie 1874, și mai paradoxal decît cele precedente. Poetului, căruia un simplu doctorat (cine n-a trecut pe acolo ?) i se părea o problemă nespus de complicată, i-ar fi convenit să facă el un curs, să obțină o „docență" (erau pe atunci docențe ?). Deși fără interes real pentru valoarea lui, chestiunea examenelor lui M. Eminescu e una din problemele, căreia eminescologii nu i-au dat încă o dezlegare pînă acum. După acte, e dovedit doar atît că a absolvit două clase gimnaziale la Cernăuți, și probabil a treia la Sibiu. Cum de a ajuns cu aceste trei clase să se înscrie ca student regulat al Universității din Berlin nu se poate ști. Se pare că la Blaj (1866) încercase să treacă clasa a patra și a cincea deodată, dar că nu fusese primit sau căzuse la limba greacă, după informații contemporane. La Viena nu se prezentase cu nici un certificat și urmase la Universitate ca simplu auditor, la Berlin se înscrisese totuși, la 12 dec. 1872 pe baza unui certificat de absolvire eliberat de gimnaziul din Botoșani, ce nu se mai găsește în arhiva Universității. La Viena, Eminescu afirma la facultate că ar fi urmat într-un institut particular din București, ceea ce nu era cazul ; unii susțin că i s-ar fi dat un atestat de curs secundar de Silvestru Morariu, membru în Consistoriul din Cernăuți ; G. Călinescu bănuiește [1] că ar fi dat, ca pregătit în particular, la Botoșani în toamnele 1870, 71, 72 examenele de clasa III (?), IV, V, VI, VII. În cazul acesta ar fi trebuit să se găsească actele în arhiva școalei ; s-ar putea de asemenea presupune că prezența lui T. Maiorescu la Botoșani la 28 iunie 1872 (cînd s-a întîlnit cu M. Eminescu) nu era poate străină de reglementarea si-

[1] G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, p. 239.

tuației școlare a poetului. Linia influenței lui T. Maiorescu asupra vieții lui M. Eminescu ar fi avut, așadar, următoarele puncte : publicarea poeziilor în *Convorbiri literare*, proclamarea lui ca al doilea poet al țării din *Direcția Nouă* (1872), clarificarea situației lui școlare (iunie 1872), subvenția acordată de *Junimea* pentru studii la Berlin (sept. 1872), demersurile atît de insistente pe lîngă dînsul de a-i face o carieră universitară (începutul anului 1874).

Cu toată hărnicia și multilaterala lui cultură, M. Eminescu a fugit totdeauna de examene și, în afară de cele două clase gimnaziale, nu se mai găsesc în dosarul lui alte certificate. Cazul de la Berlin poate fi explicat și prin această fobie inconformistă. Pentru a reveni la scrisoarea din 28 martie 1874, îl vedem dispus să-și amîne doctoratul dar să ia o suplinire la Universitatea din Iași. „Luna april, scrie el, mi-ar servi numai pentru expunerea unei scheme a prelegerilor și completarea lor cu un cuprins cel puțin general, ceea ce e absolut necesar față de întinderea și fineța obiectului de tratat. Afară de aceasta, prelegeri încercate de pe acum ar arăta limpede dacă e sau nu dotare în această chestiune, ceea ce nu e de neglijat." Soluția lui e, așadar, să demisioneze de la slujbă, să vină la Iași ca suplinitor al catedrei, unde să se ocupe și cu „numitele două obiecte ale doctoratului".

Își va trece docența (ca și cum la noi ar fi existat docențe), pe la 1 mai. „În alt caz hotărîrea mea, tocmai pentru imposibilitatea unei prelungiri a unui timp dat — n-ar mai avea nici un rost."

Dilatoriu și tineresc, e de la sine înțeles că planul poetului nu intră în vederile lui T. Maiorescu, care, ajuns în sfîrșit ministru (7 aprilie 1874), răspunse la 19 aprilie/1 mai din Cernăuți unde se afla, probabil, pentru aducerea documentelor Hurmuzache. El nu vrea decît numiri legale : la catedra lui N. Ionescu anulase numirea lui Bonifaciu Florescu, reintegrîndu-l pe titularul înlăturat ilegal de Chr. Tell ; la propria-i catedră voia să-l înlăture pe C. Leonardescu pentru a-l numi pe M. Eminescu, dar în condiții normale. Răspunsul lui e deci categoric : „În înțelegere cu prietenii de azi, trebuie totuși să te rog din nou, să-ți iai mai întîi doctoratul. Numirile care le fac

trebuie să fie perfect corecte. În ziua cînd îmi vei anunța titlul d-tale de doctor vei fi numit pentru un an profesor suplinitor de filozofie la Universitatea din Iași, iar după acest răstimp vei trebui să te anunți la concurs. Aștept doctoratul d-tale pe la mijlocul lui iulie". Și brusc la fapt : „și acum cîți bani îți trebuie ? Ca avans, care se va scade treptat din viitorul d-tale salar de profesor. În forma aceasta, chestiunea nu poate fi pentru d-ta nicidecum penibilă. Dar te rog, nu «ticăit», ci răspunde clar : de ce sumă ai nevoie și pe cînd doctoratul ? Răspunde cel mai bine telegrafic, la București". Nu se poate concepe o solicitudine mai mare, în cadre legale și cu un respect mai delicat al susceptibilității poetului.

Scrisoarea din 7 mai 1874 și telegrama din aceeași zi aduc răspunsurile poetului. Cere suma de 300 taleri (1000 lei), dar i se pare prea mare. „Voi pleca deci cît se poate de curînd la Iena și sper că deja la începutul lui august să-mi pot da doctoratul. Adică n-o sper, căci eu nu sper niciodată, ci voi încerca numai cu siguranță. Incorectitudinea reglementară a propunerii mele din ultima mea scrisoare m-a luminat. A fost însă numai un expedient pentru a-l face nevătămător pe Janet (C. Leonardescu) și o idee rea, deoarece momentan nu aveam altul mai bun". E o dare îndărăt ; cu T. Maiorescu nu se glumea.

2. Se cunosc cele ce au urmat ; nu sînt numai ciudate, dar angajează oarecum și sentimentul moral al poetului. Primind cele trei sute de taleri, el face, probabil, o călătorie pe Rin și la Weimar, răsărind deodată la Königsberg în căutarea de documente interesînd istoria noastră ; cum pentru cercetarea arhivelor trebuia o autorizație a guvernului de la Berlin, chestiunea i se pare deodată prea complicată, trezindu-i multă neîncredere în puterile proprii. „E altceva, scria el la 19 sept. 1874 din Iași lui I. Al. Samurcaș, secretarul agenției noastre la Berlin [1], a face cercetări pentru sine însuși, care, greșite chiar fiind, nu au nici un caracter oficial, și altceva ca reprezentant (cel puțin *à peu près*) al unui guvern, cercetezi cu toată res-

[1] I. E. Torouțiu, *op. cit.*, IV, p. 121.

ponsabilitatea morală documente vechi, de a căror autenticitate şi analiză arhaică atîrnă tranşarea unei chestiuni de politică internaţională poate". Argumentarea e de domeniul fantasticului, copierea unor documente din arhive devine cauza eventuală de conflicte internaţionale ! Panica ce-l cuprinsese în faţa doctoratului, îl cuprindea acum în faţa unor documente de arhive. S-a mai oprit la Cracovia, inutil, deoarece documentele ce voia să copieze erau în curs de publicaţie de chiar directorul Arhivei ; la Lemberg ar fi voit să scoată cel puţin fotografia bisericii Movileştilor, dar n-avea nici bani pentru fotograf şi, după confuzia ce face transformînd un administrator al vămilor unei provincii în mare cancelar al Poloniei, se vede că nu avea nici pregătirea necesară [1].

La sfîrşitul lui august 1874 îl găsim astfel la Iaşi, fără doctorat, cu banii, trimişi de T. Maiorescu, cheltuiţi şi nici măcar cu fotografia bisericii Movileştilor, întors aşa cum plecase, la destinul lui de boemă şi mizerie, singurul ce-l atrăgea şi de a cărui fatalitate era convins. Din scrisorile lui către T. Maiorescu, reiese suficient că dorinţa lui intimă era să se întoarcă la Iaşi — vorbea de o inexistentă docenţă, dar în gîndul lui se mulţumea cu mult mai puţin, după cum reiese dintr-o destăinuire manuscrisă publicată de G. Călinescu [2] : „Nevoind nici să împărtăşesc soarta fraţilor mei, nici să adaug la lipsa lor, am decis să mă întorc în ţară peste cîtăva vreme şi să mă arunc iarăşi în valurile vieţii practice. Mi-e indiferent cum — eu şi aşa nu mai pot fi fericit în lume, iar niciciînd nu-mi vor lipsi trebuinţele de toate zilele precum 'mi lipsesc adeseori azi. Îmi venise într-un rînd idei, adică-n anul trecut (1873 ?) ca să cer un ajutor de la *Junimea*, dar am fost în Iaşi (în 1873 n-a fost în Iaşi) şi m-am convins în persoană cum că societatea nu are mijloace, iar din sacrificii personale în sensul strict al cuvîntului nu mi-a trecut nici prin minte v-odată ca să trăiesc. Am deci o rugă către tine. Ştiu

[1] Pentru această călătorie a lui, scrisoarea lui din Iaşi 19 sept. 1874 către I. Al. Samurcaş, I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 121 şi mai ales notele de la p. 291—294 cu explicările lui P. P. Panaitescu.

[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 262. După ms. 2255, f. 341.

că-i supărătoare, şi numai eu ştiu cît m-a costat pînă m-am decis a lua condeiul ca să-ţi scriu. Caută-mi o ocupaţie la Iaşi — ea poate fi foarte modestă şi neînsemnată, căci nu sînt pretenţios şi ştiu a trăi cu puţin. De vei găsi ceva scrie-mi dar nu spune nimănui. Dacă s-ar putea să trăiesc în Iaşi, să lucrez fără să o ştie nimeni mi-ar părea şi mai bine. De nu veî găsi o ocupaţie pentru mine, fă-te ca şi cum n-ai fi primit scrisoarea mea, scrie-mi de altele şi voi înţelege şi voi tace. Mă vei întreba poate de ce nu m-am adresat către persoane mai influente decît tine — dar cu cît cineva e mai influent cu atît trebuie să îmi calc mai mult pe inimă pentru a mă adresa la el. Ei nu cunosc aceste stări sufleteşti ; la ce să te expui la oameni, care chiar prin vorba lor cred că-ţi fac o onoare dacă ţi-o adresează ? Voi să reintru în nimicnicia din care am ieşit".

E cu putinţă că şi dorul de Veronica Micle să-i fi zorit întoarcerea la Iaşi, în condiţii atît de anormale.

Cum a primit T. Maiorescu această neaşteptată revenire a lui M. Eminescu la Iaşi, după toate stăruinţele ce depusese şi după cele ce-i făgăduise ? Putem presupune. Cîteva rînduri şterse dintr-o scrisoare de la 29/II 1874 către I. Negruzzi ne aduc un ecou : „Doctoratul ce-mi promisese să-l facă, pe baza cărei promisiuni i-am mandat subvenţia anume pentru acel scop. Lipsirea lui la făgăduinţă dată, ar fi greu de calificat între amici" [1]. Cert e că el se ocupă şi mai departe de „cariera" poetului fără să trădeze vreo nemulţumire; îl voise profesor universitar, succesor al propriei sale catedre, nu-l va putea numi decît bibliotecar şi revizor şcolar.

De pe urma celor trei sute de taleri trimişi la Berlin, T. Maiorescu avea să se aleagă cu încă un cap de acuzare : „b. împrumutul făcut d-lui M. Eminescu şi ajutorul făcut d-lui I. Slavici, studenţi la Universitate de Viena şi Berlin (40 de galbeni ajutor lui I. Slavici şi 100 galbeni lui Eminescu), pentru depunerea doctoratului şi tezei, cu condiţiunea ca în urmă să înapoieze Ministerului, aceşti una sută de

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 2.

galbeni. Prin acest fapt prevenitul Maiorescu a comis o adevărată risipă de banii Statului, dînd cu împrumut" [1].

Nu poate fi om obiectiv, care în faţa acestei corespondenţe să nu recunoască atitudinea atît de înţelegătoare a marelui critic faţă de poet, nu numai în debuturile lui literare, ci în stăruinţa de a-i înlesni o situaţie universitară, care să-i deschidă şi o carieră socială la înălţimea marei lui culturi de autodidact. El s-a izbit însă de temperamentul poetului iremediabil destinat unei vieţi dezordonate, boeme, obscure şi orgolioase. Nimeni nu putea face mai mult decît a încercat să facă T. Maiorescu, fără să izbutească.

X

1. La Iaşi : un portret al poetului de I. Slavici. 2. Caracterul lui din Amintirile lui I. Negruzzi şi portretul lui T. Maiorescu ; realitatea conştiinţei de sine şi a orgoliului poetului.

1. O dată cu venirea la Iaşi a lui M. Eminescu înregistrăm un fragment dintr-o scrisoare a lui I. Slavici către I. Negruzzi, preţioasă pentru portretul moral al poetului, de data asta izbutit [2].

Hinter-Bruhl 6/18 sept. 1874

„Mă bucur foarte mult primind ştirea că Eminescu este în Iaşi. Au trecut doi ani de zile de cînd i-am pierdut urma. Pesemne a fost şi el dus cu expediţia polară. Îţi mărturisesc apoi că eu ţin foarte tare la Eminescu, nu numai pentru că el m-a introdus în lumea, în care petrec acum, făcîndu-mă cunoscut cu dv. dar şi pentru altele. Felul gîndirii sale mă

[1] Raportul prezentat Adunării Deputaţilor în ziua de 10/22 martie 1877 : de către Comitetul de Acuzare a foştilor miniştri daţi în judecată (Buc. 1877, p. 139, 153. Cf. T. Maiorescu, *Insemnări zilnice*, I, p. 258, nota editorului).

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, II, p. 270.

seduce şi nu mai puţin mă seduce forma în care se manifestă acest fel. Între altele, sînt foarte preocupat de măestrul meu — a nimănui limbă nu-mi place ca şi a lui M. Eminescu. Îmi place precizitatea lui Xenopol (care în realitate era prolix). Îmi place uşurinţa lui Pantazi Ghica (să nu fi citit I. Slavici *Beţia de cuvinte* ?), Eminescu îmi pare însă precis ca şi unul şi uşor ca şi celălalt. Xenopol este trecutul în limbă (?), Pantazi Ghica este prezentul (?) şi tot atît de extrem unul în trecut ca şi celălalt în prezent. Eminescu este o combinare din amîndoi, o combinare armonioasă a trecutului cu prezentul (caracterizarea e confuză şi inexactă).

Pentru Xenopol limba este muruială cu care înveleşte pereţii palatului zidit de cugetarea sa. Pantazi Ghica nu cugetă, ci încarcă flori cu furca şi le aruncă în faţa lumii, Eminescu gîndeşte şi formează deodată ; pentru dînsul limba este un marmur, în care varsă chipul gîndurilor sale alese.

Dar să cunoşti pe Eminescu şi vei afla un om de felul, în care natura nu produce decît în momentele sale de preocupaţie. Parcă n-a ştiut ce face, cînd a făcut, şi părîndu-i rău mai apoi începe a strica fapta sa. Eminescu este dintre acei puţini oameni, care nu sînt meniţi a vieţui în societate, pentru că nu-şi află semeni. Îndeobşte el este nesuferit pentru că ştie cine este el, ştie cine sînt alţii, nu-i pasă de lume, pe care trebuie să o dispreţuiască şi stă ca o carte deschisă înaintea tuturor. Toate sufletele alese sînt nerezervate şi tocmai pentru oamenii comuni lipsa de rezerve a unui ales este nesuferită. Nu ne place să vedem că sîntem mai proşti decît alţii, pentru aceea nu ne întovărăşim bucuros cu cei mai cuminţi decît noi. Cu atît mai preţioasă arătare este Eminescu, pentru noi, care nu sîntem printre oamenii cu desăvîrşire comuni. Îl cercăm tocmai pentru comorile, ce ni se desfăşoară în sufletul său. El este o literatură vie, galerie în care tot momentul se produce noi întrupări a gîndirii frumoase. Îmi aduc aminte de Rousseau, cînd exclama în confesiunile sale : „O ! ce frumoase lumi s-au ivit şi au dispărut cu sufletul meu". Aşa este şi Eminescu şi cel puţin eu prîveam bucuros această viaţă internă.

Iar pesimistul Eminescu n-află mai bun loc decît în mijlocul d-voastră".

Caracterul singular, solitar, din cale afară de orgolios al poetului e fixat în nota lui exactă, aşa cum se găseşte în *Amintirile* lui G. Panu şi mărturiile contemporanilor.

2. Din portretul lui T. Maiorescu şi chiar din *Amintirile* lui Iacob Negruzzi („o împreunare de aşa mare talent şi de atîta modestie este ceva extraordinar") ne-a rămas totuşi icoana unui M. Eminescu impersonal (şi era) dezlegat cu desăvîrşire de destinul operei lui, de îndată ce ea era închegată : la şedinţe îşi citea poeziile luate apoi pentru a fi publicate cu latitudinea redacţiei de a se amesteca în amănunte. Actul creaţiei era singurul ce-l interesa ; după lectură, modalităţile apariţiei îl lăsau indiferent ; de altfel, părerile despre opera sa n-aveau un caracter tăios ; era, cu alte cuvinte, modest. O icoană ce merită să fie circumstanţiată cu ajutorul corespondenţei lui cu I. Negruzzi. Părerea lui despre operele sale a fost, probabil, totdeauna aceeaşi. N-a evoluat decît expresia ei, o dată cu evoluţia situaţiei sale literare. Iată modestia cu care îşi prezenta *Epigonii* în scrisoarea lui din Viena de la 17/6 1870 [1] : „Mi se pare că strofa a treia nu se potriveşte cu întregul. Se poate cumcă numai mi se pare, se poate cumcă şi multe altele mi s-ar fi părînd bune şi ar fi rele, în fine — ceea ce nu se va potrivi, puteţi şterge. În caz de aţi şterge strofa a treia, apoi veţi fi bun de a corege într-a patra — *vorba* zidia în zidind : «Eliad zidind». Emiţînd strofa a treia ar suna mai bine cores astfel". Redacţia nu i-a schimbat nimic, dar Eminescu îi dădea voie să schimbe, cum va găsi de cuviinţă. Tot aşa în scrisoarea din 16/4 sept. 1870 din Viena, privitoare la *Făt-Frumos din lacrimă* : „Veţi vedea din stîngacele schimbări şi din neputinţa de a corege esenţial pe Făt-Frumos că v-am spus adevărul. De aceea vă rog mai citiţi-l dv. şi ştergeţi ce veţi crede că nu se potriveşte, căci eu nici nu mai ştiu ce se potriveşte şi ce nu". Găsim iarăşi un Eminescu conciliant, dispus la orice corecturi. În aceeaşi scrisoare adaugă : „Alături de povestea *(Făt-Frumos)* vă trimit şi o notiţă asupra serbării de la Putna. Puneţi să o tipărească cu litere cît se poate de mici ; nu trebuie să-i daţi nici în cea mai extremă aparenţă o importanţă, pe care nu va fi capabilă de a o avea".

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 312.

Şi mai categoric în scrisoarea tot de la Viena din 6 febr. 1871 „mă mir de ce mai cereţi autorizarea mea întru suprimarea strofelor rele cînd eu v-am dat-o de mult cu atîta încredere şi, vă asigur, cu atîta bucurie. Ştergeţi numai, pentru că nu sînt înamorat de loc în ceea ce scriu ; ştiu numai prea bine că chiar ceea ce rămîne neşters nu-i de v-o seamă deosebită". Trimiterea poeziei *Mortua est* o însoţeşte (scrisoarea din Viena, 11 febr. 1871) cu următoarele rînduri : „Apoi vă mai trimit nişte versuri de ale mele. Bune, simt că nu sînt, poate însă să nu fie cu desăvîrşire rele. Ştergeţi ce vi se va părea bun de şters". La fel într-o scrisoare de la 16 mai 1871 : „Dacă cele ce vă alătur de la mine ar fi rele, nu vă jenaţi de fel, şi aruncaţi-le în foc. Afară de astă am să vă fac o confesiune — confesiunea unei crime ce am comis-o acum doi ani". E vorba de tabloul dramatic *Andrei Mureşanu*, pe care de altfel poetul nici nu l-a trimis *Convorbirilor*. Iar ca încheiere : „Cît despre versurile ce vi le trimit — de se vor primi spre publicare — mi-ar plăcea dac-ar ieşi cîteşitrele piesele într-un singur număr [1]. Aşadar, atitudine de totală supunere la aprecierile lui Iacob Negruzzi, indiferenţă faţă de textul odată trimis. După cîţiva ani atitudinea lui se schimbă cu totul : credinţa în scrisul, în intangibilitatea lui, se afirmă în forme categorice : „Deci trimit această coală de versuri — scrie el lui Negruzzi, în ian. sau febr. 1878 [2], făcînd trei rugăminţi cît se poate de stăruitoare, a căror împlinire voi privi-o totdeauna ca un deosebit semn de prieteşug :

I. Să nu se schimbe o iotă din ceea ce am scris, căci îndată ce-s tipărite cu iscălitura mea, răspunderea greşelilor mă

[1] Iacob Negruzzi, *Conv. lit.*, 1899, XXXIII, p. 7. I. Negruzzi, *Conv. lit.*, 1899, XXXIII, p. 8 — arată că în plic erau numai 2 poezii : *Inger de pază* şi *Noaptea*, publicate în *Conv. lit.*, V, p. 131.

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 135.

privește pe mine ; II. să se tipărească tuspatru deodată ; III. să nu aibă în marginea putinții nici o greșală de tipar" [1].

Tonul e altul ; dăm peste un Eminescu conștient de valoarea operelor sale și intransigent față de orice schimbare — adevăratul Eminescu. Întreaga scrisoare e compusă, de altfel, într-un ton de nemulțumire față de *Junimea*, a cărei atmosferă de „zeflemea" i-ar fi stînjenit elanul liric : „Spun drept, începea el, că n-aveam de gînd a mai tipări versuri. Această cură radicală de lirism o datoram *Junimii* din Iași, căci, desigur că pentru convulsiuni lirice, rîsul e mijlocul cel mai bun și cel mai rău. Atîrnă adică totdeauna de valoarea ce este-n ele și de valoarea ce le-o dă autorul. Acest din urmă punct e mai cu seamă important, nu pentru deșertăciunea personală (departe de mine aceasta), dar pentru convingerea că lucrează în zadar. Eu sînt scriitor de ocazie și dacă am crezut de cuviință a statornici pe hîrtie puținele momente ale unei vieți destul de deșerte și de neînsemnate, e un semn că le-am crezut vrednice de aceasta. Dacă forma pe care ele au îmbrăcat-o e vrednică de rîs, vei concede că nu aceasta a fost intenția mea și c-atunci e mult mai bine ca să nu se publice niciodată. În nici un caz eu n-am vrut să le dau o formă ridicolă și dacă sînt greșeli eu din parte-mi am cîntărit orice cuvînt" [2]. De unde reiese o mare amărăciune față de atitudinea membrilor *Junimii* în ședințele cînd își citea poeziile, și cu siguranță că avea dreptate, lectura unei poezii reclamînd o anumită atmosferă de convingere anticipată și nu de îndoială. M. Eminescu își arată de altfel intransigența de scriitor față chiar de T. Maiorescu. Într-o scrisoare din 6/18 dec. 1876 către Nicolae Gane, T. Maiorescu îi propunea corecturi la nuvela *Cînele Bălan* și altele la *Moș Nichifor Coțcariul* al lui I. Creangă ; ei s-au grăbit să le facă. Nu tot așa și M. Eminescu, despre care criticul scrie : „Foarte frumoasă și admirată de toți poezia lui Eminescu *Strigoii*. Îl rog însă să facă neapărat o schimbare : la pag. 341 col. 2-a strofă

[1] E vorba de *Povestea Codrului, Povestea teiului, Singurătate, Departe sînt de tine* și *Singur lîngă foc,* apărute în *Conv. lit.*, 1878, XI, p. 453.

[2] I. E. Torouțiu, *op. cit.*, III, p. 180.

de acolo, vine versul *Și stînci în temelie clătinîndu-se vedem.* Acest «vedem» este cu neputință, strică tot. Dacă în acea groaznică peșteră sau «dom» nu este numai magul și Arald, ci mai «vedem» și noi cititorii cu țigara aprinsă, apoi unde mai rămîne groaza fantastică ? Fără această eroare însă poezia este puternică în efectul ei și are, ca toate lucrările lui Eminescu, nu știu ce suflare măreață".

Poezia a apărut totuși fără vreo îndreptare. Eminescu n-a admis-o.

XI

1. Numirea lui ca bibliotecar al Universității. 2. Colaborarea Conversations-Lexikon Brockhaus. 3. Intrigile lui D. Petrino

1. Revenind la „cariera" poetului, se cunosc cele ce au urmat dar nu e în planul nostru de a le urmări, decît în interferențele cu T. Maiorescu. Adăpostit la V. Pogor, fu numit cu ajutorul lui bibliotecar al Universității, pe ziua de 1 sept. 1874. Nu-i rămase lui T. Maiorescu, Ministrul instrucției publice, decît să-i confirme numirea. E cazul de a repeta cuvintele lui Tacit „maerens Burrus ac laudans". Ce voise el și ce ieșise ! Poetul trăgea la viața lui obscură, fără constrîngeri, de boemă totală, de dezordine, pe care a dus-o întotdeauna și ar fi dus-o, oricare i-ar fi fost împrejurările, viața primitivă, pe care a realizat-o pe urmă cu I. Creangă în chipul cunoscut. Postul de la bibliotecă îi convenia ; era un „culcuș demn", credea el.

„Sînt fericit, spunea Eminescu [1], că mi-am ales un loc potrivit cu firea mea singuratică și dornică de cercetări. Ferit de grija zilei de mîine, mă voi cufunda ca un budist în trecut,

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 264.

mai ales în trecutul nostru atît de măreţ, în fapte şi oameni. Voi fi obligat moralmente d-lui Pogor, care m-a găzduit şi mi-a găsit acest culcuş demn pentru iernele noastre friguroase. Înţeleg prin ierni schimbarea răutăcioasă a semenilor noştri, care caută să lovească chiar şi în cei ce nu se pot apăra. Cunosc năravurile politice de la noi, de aceea mă îngrijesc, cu toate că trebuie să mă bucur de norocul ce-a dat peste mine !"

Fericit de norocul ce dăduse peste dînsul ! Îşi închipuise, naivul, că, dacă postul în care se refugiase era modest, va fi şi ferit de valurile politice. Se ştie cît se înşelase şi cît avea să pătimească în colţişorul lui ce i se păruse adăpostit. Îşi făcea totuşi iluzia că se va întoarce la Berlin. „Pe la mijlocul lui noiembrie — îi scria el lui I. Al. Samurcaş, secretarul agenţiei noastre de Berlin, mă întorc în Germania pentru examen — se înţelege că, *coelesta deorum gratia favente,* nefiind caz împiedicător. Călătoria mea va avea scop înainte de toate depunerea doctoratului". Sau : „după sosirea mea în ţară, d. Ministru al Instrucţiunii publice, cu care după cum ştiţi stau de multă vreme în corespondenţă, mi-a conferit postul de bibliotecar al bibliotecei centrale din Iaşi, singurul care nu e în stare de a-mi întrerupe întru nimic nici preparaţiile mele pentru doctorat, nici ocupaţia mea, care întotdeauna va rămîne ştiinţifică şi literară".[1] Aceste le scria la 19 sept. 1874 — nici douăzeci de zile de la numire. Intenţia lui de a-şi da doctoratul era poate sinceră, deşi din tot ce-am văzut din corespondenţa lui cu T. Maiorescu, spaima de doctorat era şi mai sinceră, sau era poate o simplă continenţă pentru a înfrunta deziluzia ce trezise în sînul *Junimii* şi mai ales în opinia lui T. Maiorescu. Peste cîteva luni, în scrisoarea ce-i adresa la 4/16 noembrie 1874 aceluiaşi I. Al. Samurcaş, în chestia întreţinerii fratelui său într-un spital de alienaţi, adică chiar în luna cînd trebuia să se ducă la Berlin pentru doctorat, nici pomeneală de această intenţie. E de altfel bolnav „de o aprindere la încheietura piciorului", după cum la Berlin avusese „o paralizie reumatică a mînii drepte", semne, probabil, prevestitoare ale infecţiei contractate la

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 122.

Viena, ce avea să ducă la dezastrul din 1883. „Totuşi trebuie să-mi caut de serviciu şi să dau lecţii în Institutul Academic în care înlocuiesc pe Xenopol, în cursul de logică". La această dată îl văzuse pe T. Maiorescu, la Iaşi, şi-l solicitase pentru frate-su Şerban, fără să fi obţinut ceva. „Ministrul cultelor a fost la Iaşi, îi scrie el tatălui său la 4/16 noiembrie 1874 [1]. El ştia deja despre Şerban, dar neavînd nici o sumă disponibilă din buget, nu putea veni în ajutorul său." Sau peste cîteva zile, cînd Şerban murise : „Maiorescu promisese că, începînd de la 1 ianuarie anul viitor, să-i facă un mic ajutor lui Şerban, de 60 de franci pe luni. Acest ajutor se înţelege că acum e de prisos. Pentru anul acesta suma prevăzută în buget pentru asemenea scopuri fiind mîntuită n-a putut să-l ajute la moment".

2. T. Maiorescu se interesa de M. Eminescu şi sub altă formă : voise să-i dea propria-i catedră şi încercarea ieşise lamentabil ; acum îi trecea colaboraţia la *Conversations Lexikon Brockhaus*. „Fă bine, aminteşte lui Eminescu, îi scria el lui Iacob Negruzzi la 28 noiembrie 1874, adică în aceeaşi lună [2], să-mi comunice de urgenţă lista tuturor articolelor despre care crede, că trebuiesc să figureze în *Conversations Lexikon Brockhaus* precum şi a celor ce ar trebui eliminate din ultima ediţie. Am primit o scrisoare de la Brockhaus care aprobă colaborarea lui Eminescu şi pe de altă parte Vodă se interesează a cunoaşte lista lucrărilor."

Aici se află şi rîndurile, suprimate de altfel, în care T. Maiorescu îşi exprima nemulţumirea pentru incorectitudinea întoarcerii poetului de la Berlin, pe care le-am citat aiurea.

Despre chestiunile colaborării lui M. Eminescu la Brockhaus mai avem cîteva rînduri, ale poetului, care, şase luni după aceea (18 iunie 1875), îi scria lui T. Maiorescu : „Eu nu m-am simţit de fel atins de scrisoarea lui Brockhaus, după cum credeaţi, ci am văzut numai că el n-a ţinut cont de articolele nouă, ce i le-am fost trimis şi nici de cele modificate,

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 125.

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 2.

ci a trimis lui Xenopol textele sale vechi, ca să le coreagă pe acelea, Xenopol i-a scris, că eu sînt cel însărcinat cu această lucrare şi să se adreseze la mine, deci aştept hotărîrea ce va lua" [1].

3. Fericirea poetului la „Biblioteca Centrală" nu dură mult; în urma unei intrigi locale, regizată de Andrei Vizanti, duşmanul lui T. Maiorescu, M. Eminescu fu înlocuit prin poetul bucovinean D. Petrino în iunie 1874. E de neînţeles cum a consimţit T. Maiorescu, care trebuia să confirme propunerea, chiar şi cu oferirea unei compensaţii. M. Eminescu a fost înlocuit printr-un duşman personal, ce avea, de altfel, să-i pricinuiască înscenări şi procese cu mari zdruncinări morale. Cu D. Petrino, poetul se ciocnise încă în 1870 prin articolul *O scriere critică* apărută în *Albina* din Pesta [2] ca răspuns la broşura lui *Puţine cuvinte despre coruperea limbii române în Bucovina*, articol scris cu maturitate dar şi cu violenţa obişnuită a marelui poet. Partea paradoxală a situaţiei e, după cum am mai spus, că D. Petrino se arată un continuator al lui T. Maiorescu din *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), pe cînd M. Eminescu în răspunsul lui polemic limita acţiunea lui T. Maiorescu prin legăturile formaţiei lui naţionaliste, cu Aron Pumnul şi cu ardelenii. Corespondenţa poetului bucovinean cu Iacob Negruzzi [3] nu ni-l pune într-o lumină favorabilă. După o viaţă de risipă, petrecută în străinătate, tuberculos, el se reîntoarce la Cernăuţi, ruinat şi sărac. Vrea să se apropie de *Convorbiri literare*, prin scrisori pline de elogii repede întoarse spre critică şi necaz. T. Maiorescu se ocupase în broşura lui poetică *Lacrimi...* în *Direcţia nouă* (1872) în termeni, pe care noi îi găsim astăzi binevoitori, dar care nu par a fi satisfăcut pe nestatornicul baron. Prin 1874 *Convorbirile* îi publicau trei-patru poezii originale şi o singură traducere, din mai multe trimise, din H. Heine. *Inde irae...* Tactica lui în corespondenţă e de a încărca cu elogii pe Iacob Negruzzi personal şi de a ataca pe T. Maiorescu şi pe scriitorii susţinuţi de dînsul, îndeosebi pe M. Eminescu, vechiul

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, V, p. 120.
[2] *Albina*, no. 3 şi 4 (7/19 ianuarie şi 9/21 ian.).
[3] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 249 etc.

lui critic. „La noi românii, îi scria el, de pildă, la 11 ian. 1874, critica încă nu a produs nimic şi cei ce au fost înaintea ei, sînt şi acum cei mai buni scriitori şi sînt poate chiar mai pe sus de dînsa. Cu toate acestea critica nu poate strica nimănui fiindcă publicul nu este un ce artificial, ci natural şi nu se ţine de opinii particulare." Ori în altă scrisoare: „În sfîrşit aveţi să mă faceţi critic fără voie şi am să mă pun de hatîrul *Junimii* să critic *Cartea Criticilor* a d-lui T. Maiorescu". Deşi îl învinue că a pus *Venere şi Madonă* alături de *Pasteluri*, se mai moaie la ajungerea lui T. Maiorescu în fruntea Ministerului de Instrucţie: „Să vedem acum or de Critica va şi putea pune bine în locul celor rele. Eu cred şi sîntem îndreptăţiţi de a aştepta mult bine de la un om ca d. Maiorescu. Spiritul care-l însufleţeşte este adevărul şi asta rămîne calitatea cea mai mare. Am căpătat deunăzi cartea d-sale de critice şi deşi poate îl aflu uneori prea sever şi uneori prea indulgent, trebuie să mărturisesc că totalul este de mult merit şi dacă d-sa nu este destul poet pentru a secta detailuri totuşi are calităţi străine pînă acum la noi".

Refugiindu-se în ţară în 1875, el mai publică poezii în *Convorbiri*; la serbarea comemorativă pentru moartea Domnului Grigore Ghica Voevod, de la 1 oct. 1875 ţine o înflăcărată cuvîntare reprodusă de revistă [1] — împreună cu o poezie: *La mormîntul lui Grigore Ghica* V. D. Petrino e primit bine în înalta societate ieşeană şi cum trăieşte prin expediente, printr-o intrigă universitară, i se oferă ca o simplă sinecură direcţia bibliotecei centrale în locul lui M. Eminescu. E de mirat totuşi că T. Maiorescu a putut confirma o astfel de înlocuire. Poetul bucovinean s-a certat repede cu noii lui „protectori". Într-o scrisoare publicată în *Românul* din 1876, el învinuie pe junimişti că ar face o politică antinaţională şi arătîndu-se jignit că e considerat ca făcînd parte dintr-o astfel de societate. „Scrisoarea adresată de d. Petrino ziarului *Românul* m-a cuprins de mirare, scrie, după cum am mai spus-o, V. Alecsandri lui Iacob Negruzzi la 28 martie 1876. Cum se poate ca un om inteligent să răspundă cu asemenea manieră amabilităţilor cu care a fost întîmpinat la venirea

[1] *Conv. lit.* IX, nr. 1 oct. 1875, p. 293.

sa la Iaşi de către societatea *Junimea* ? Şi el a căzut în capcana grosolană ce caută să întindă oamenii ostili acestei societăţi ? Şi el crede în stafia Direcţiei noui inventată pentru spaima copiilor şi a idioţilor ? Încă un molipsit de boala imaginară, un molipsit ajuns la gradul acel pernicios, unde omul îşi pierde pînă şi regulele cele mai elementare ale bunei-cuviinţe. Dumnezeu să-l ierte că nu ştie ce mai zice. Îmi pare rău însă că Carp s-a potrivit lui şi s-a grăbit de a-l destitui, făcînd astfel dintr-un rătăcit o victimă politică". [1]

XII

1. Numirea ca revizor şcolar. 2. Destituirea şi depresiunea lui sufletească.

1. T. Maiorescu s-a gîndit imediat să-i dea poetului o compensaţie pentru înlocuirea lui de la Bibliotecă. Îi scrie deci la 16 iunie 1874, oferindu-i postul de revizor şcolar peste judeţele Iaşi şi Vaslui. N-avem scrisoarea lui dar ni s-a păstrat răspunsul poetului de la 18 iunie 1875 [2] : „La scrisoarea dv. din 15 l. c. am onoare a vă răspunde că primesc bucuros funcţia de revizor şcolar peste districtele Iaşi şi Vaslui, nu că prin asta aş adăuga ceva la bunăstarea mea materială, căci în faptă cîştig pe loc cu lecţiile de la Institutul Academic [3] şi Şcoala normală împreună 367 l.n. astfel încît adausul nu este considerabil în vederea cheltuielilor ce le aş avea cu drumul. Punctul meu de vedere este că aş intra în contact cu populaţia rurală, singura care mă interesează îndeosebi. Cred a fi în stare de a vă da relaţii fidele asupra stării şi traiului ei, precum şi a marginilor, între care ar fi cu putinţă a se lărgi sau a se adînci învăţămîntul primar" [1]. Se ştie, de altfel, că M. Eminescu a fost un foarte bun revizor, cum îl consacră şi T. Maiorescu în *Însemnările* lui. „Mih. Eminescu bun revizor şcolar, rău profesor, idealist".

Că M. Eminescu a fost un bun revizor şcolar e neîndoios, tot aşa după cum fusese un bun bibliotecar cu o înaltă conştiinţă în împlinirea unei modeste atribuţii, cu care marea lui cultură se acomoda mai mult decît cu posturile ce i s-ar fi potrivit mai bine. Simţul răspunderii, neîncrederea în sine îl făceau să prefere să se scoboare decît să se înalţe ; linia vieţei lui practice nu urca, ci declina, în timp ce linia speculaţiei lui intelectuale mergea spre mare, spre măreţ chiar. Activitatea lui de revizor prin inspecţii şi rapoarte se poate urmări în volumul de *Scrieri politice şi literare* [2]. Nu despre ea e vorba aici.

În urma votului de neîncredere al Senatului în şedinţa de la 28 ianuarie 1876 T. Maiorescu se retrage din guvern fiind înlocuit cu P. P. Carp, dar nici guvernul nu putu ţinea decît pînă la 3 aprilie 1876. Din acest moment de panică trebuie să dateze scrisoarea lui Eminescu către I. Negruzzi [3] : „În oraş circulează zgomotul că ministrul ar fi căzut. Acest zgomot ne neliniştește atît pe mine cît şi pe Bodnărescu. Dacă ştiţi ceva pozitiv, vă rog să ne spuneţi şi nouă cît şi despre vreo nouă combinaţie de care s-ar fi vorbind". Guvernului Lascăr Catargi îi urmă un guvern General E. Em. Florescu, cu Al. Orăscu la Instrucţie, care nu dură decît trei săptămîni ; succesiunea lui o luă de la 27 aprilie un guvern al opoziţiei coalizate prezidat de Manolache Kostaki, cu G. Chiţu la Instrucţie. În urma unei invitaţii de a arăta, de ce nu inspectase în intervalul de la 15—31 martie nici o şcoală rurală din judeţul Iaşi, M. Eminescu trimise protestul cuvenit, monu-

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, nota de la p. 263. P. Carp înlocuise pe T. Maiorescu la Ministerul de Instrucţie.

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, V, p. 119.

[3] Asupra profesoratului nefericit a lui M. Eminescu la Institutul Academic : cf. Eugeniu E. Vincler : *Institutul Academic 1876—1879. Institutele Unite 1879—1907, din Iaşi*. Buzău, 1914. Se povesteşte incidentul din mai 1875 a răzvrătirii elevilor contra lui M. Eminescu.

[1] Fiind revizor pe două judeţe salariul era dublu de 500 lei. Şi faptul acesta avea să constituie un cap de acuzaţie în „Raportul prezintat Adunării Deputaţilor în ziua de 10/22 martie 1877" de către Comitetul de acuzare a foştilor miniştri daţi în judecată, Bucureşti, 1877, p. 139—155.

[2] M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, ed. Minerva, 1905.

[3] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 322.

ment de vehemenţă, care s-a publicat de mai multe ori [1]: „Fiindcă legile timpului şi ale spaţiului, filozofa poetul, sînt apriorice şi nu sufăr nici o discuţie, de aceea vă veţi convinge că îndatorirea de a inspecta şcoalele din 15 în 15 zile este o imposibilitate, asupra căreia n-a insistat nici chiar ministrul, care a emis ordinul respectiv. De ceea îmi pare foarte rău, că sînt silit a respinge ca nefondat avizul Consiliului permanent, că nu mi-aş îndeplini datoria". Urmarea nu putea fi alta decît destituirea lui M. Eminescu pe ziua de 1 iunie 1876.

2. Destituit din postul de revizor şcolar pe ziua de 1 iunie 1876, M. Eminescu e aruncat „pur şi simplu", cum ar fi spus el, pe drumuri. E poate epoca cea mai sumbră a tristei lui vieţi, înainte de boală. Zdruncinul lui moral — nu mai pomenim de cel material, trebuie să fi fost cumplit pentru a-l fi făcut să trimită Veronicăi la 8 iunie 1876 o scrisoare atît de tragică, într-un ton şi de indignare dar şi de umilinţă ce nu se potriveşte cu ceea ce ştim de orgoliul lui; recunoaştem însă că scrisoarea nu are toate garanţiile de autenticitate, întrucît originalul nu există. Iat-o totuşi: „Am citit scrisoarea dv. care e plină de compătimire. Canalia liberală a nimicit ideile ce mi le făurisem despre viaţă! Rămas fără o poziţie materială asigurată şi purtînd lovitura morală ca o rană care nu se mai poate vindeca, voi fi nevoit să reiau toiagul pribegiei neavînd nici un scop, nici un ideal. Crede-mă, stimată Doamnă, că de azi sînt un om pierdut pentru societate. O singură fericire ar renaşte în sufletul meu, dacă aş putea să ascund nedreptatea. Posteritatea nu vreau să afle că am suferit de foame, din cauza fraţilor mei. Sînt prea mîndru în sărăcia mea. I-am dispreţuit şi acest gest e prea mult pentru un suflet care nu s-a coborît în mocirla vremurilor de azi". [2]

[1] M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, ed. Minerva, 1905, p. 259. I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 130.

[2] Octav Minar, *Cum a iubit Eminescu*, p. 52.

1. M. Eminescu redactor la „Curierul de Iaşi". 2. Polemica lui cu dr. Zotu în jurul „Logicei" lui T. Maiorescu. 3. Părerile lui despre propriile lui articole. 4. Plecarea de la „Curierul de Iaşi".

1. Fără mijloace, se adăposteşte în bojdeuca lui I. Creangă păstrată şi azi pentru a arăta urmaşilor în ce peşteră de troglodiţi au putut trăi cei doi mai mari scriitori ai epocii lor. Peste o lună prietenii junimişti îi găseau un loc de redactor-administrator şi corector al ziarului *Curierul de Iaşi*, un fel de buletin al publicaţiilor Curţii de Apel din Iaşi, cu adausul unui oarecare material politico-literaro-social, redactat de M. Eminescu pentru o sută de lei lunar. E iarăşi un motiv de meditaţie asupra repartiţiei bunurilor pămînteşti, faptul de a se vedea pana cea mai viguroasă a presei româneşti umplînd anonim coloanele unei foi necitite de nimeni cu note şi articole ce aveau să se adune mai tîrziu în volume, cu un răsunet atît de mare. *Buna gospodărie bătrînească* din 4 iulie 1876 pare a fi primul articol al acestei colaboraţii ciudate.

2. Reţinem din această colaboraţie, în cadrul cărţii, doar articolul *Observaţii critice* din 12 august 1877 ca răspuns la recenzia d-rului Zotu asupra *Logicei* lui T. Maiorescu apărută în *Columna lui Traian* (no. 6 şi 7 iunie—iulie 1877). Articolul e strîns şi matur; el îşi propune „respingerea bănuielilor de plagiat, a contrazicerii flagrante şi a bănuielilor de superficialitate". Nu urmărim argumentaţia lui M. Eminescu pentru a-şi dovedi afirmaţiunile, am făcut-o aiurea.[1] Reproducem doar o parte din final, de valoare pur literară: „Ştiinţă poate cîştiga oricine voieşte, judecată nu. Judecata e un dar preţios, care se găseşte în porţiune mică la orice om, dar încăpătoare şi clară numai la aristocraţia spirituală, pe care natura a semănat-o cu multă zgîrcenie pe faţa pămîntului. Şi această aristocraţie şicanată în republica litere-

[1] E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, I, p. 413.

lor, ca şi aristocraţia numelui istoric în republica cetăţenilor. În amîndouă republicile mediocritatea (din invidie şi din sentimentul nimicniciei sale) va bănui capetele pe care nu va putea sau nu va voi să le înţeleagă. Şi un asemenea cap cu judecată vastă şi limpede este într-adevăr autorul manualului de logică, din care cauză republica literelor române e pe cît se poate în contra lui. Insinuări, bîiguiri confuze despre cosmopolitism, bănuiala de neştiinţă, acuzări de plagiat, toate aceste se aruncă asupra unui spirit care în fiecare şir e de transparenţa cristalului şi nu lasă nimănuia îndoieli asupra celora ce voia să zică". [1]

Pentru a i se da o mai mare răspîndire articolul doctorului Zotu fu reprodus de ziarele inamice *Presa* lui V. Boerescu şi *Telegraful* lui I. C. Fundescu. *Convorbirile literare* răspund iar dr. Zotu le replică tot în *Presa*. M. Eminescu mai publică şi el un articol chiar în *Convorbiri literare* (1 sept. 1877). „A plagia, scrie el, va să zică a lua ideile sau formularea lor de autor, fără a-l cita nicăieri. De la Mill în cele trei citate autorul logicei n-a luat ideile nouă, căci aceste se găsesc în orice logică elementară, ci numai formularea lor limpede. Ajungea deci să citeze o singură dată cartea ca op. întrebuinţat, pentru a-i lua oricui dreptul de a presupune plagiare."

Şi după o exemplificare :

„Dintr-aceasta e evident că, dacă autorului Logicei i-a rămas în minte în mod neconştiu o idee a lui Trendelenburg, el a întrebuinţat-o mai limpede, mai cu temei de cum s-a întrebuinţat Trendelenburg pe el însuşi. Dorim multe plagiate de această natură care să traducă idei spuse în treacăt, în monetă bine tipărită a gîndirii clare, şi hotărîte, care să prefacă metalul ascuns în pietriş, în metal curăţat şi preţios".

Adevărul este că şi aici, ca şi în chestiunea Vischer, T. Maiorescu s-a arătat un „clasic", clarificînd şi personalizînd materiale împrumutate într-o organizare proprie.

3. În privinţa acestui articol din *Convorbiri literare* avem o scrisoare a poetului către I. Slavici (care intervine şi el în

[1] I. Creţu, M. Eminescu, *Opere*, I, p. 502.

polemică sub pseudonimul de Tanda printr-un articol intitulat *Bietul dr. Zotu* în *Timpul* din 23 şi 25 sept. 1877), din care facem cîteva extrase [1] :

„Apropos de Trendelenburg şi Maiorescu. Deosebirea între pasagiile citate de mine e foarte mare. «Cea mai înaltă abstracţie a intuiţiei» a lui Tr. este «esse» copulativ, verbul auxiliar, nu «existere» a lui Maiorescu. Trend. recunoaşte asemenea existenţa unor silogisme ipotetice, Maiorescu le preface pe aceste pur şi simplu în silogisme categorice.

Eu am închipuit următoarele silogisme pentru a arăta deosebirea :

Dacă este seminarul din Bucureşti, este d. Zotu. Însă seminarul din Bucureşti este ca cea mai înaltă abstracţie a intuiţiei. Deci d. Zotu este cea mai înaltă abstracţie a intuiţiei.

Categoric însă astfel :

D. Zotu este o dependenţă a seminarului din Bucureşti.

Seminarul există în realitate.

Deci d. Zotu există în realitate... Nu ştiu dacă M. a fost mulţumit sau nu de anticriticele mele. Sînt scrise în grabă şi nu prea sînt de seamă, dar n-am ce face :

De unde iei privirea clară
Care-n linişte alege,
La gîndiri menite vieţii,
Viaţa-n floare să le-o lege ?"

N-avem nici o informaţie despre părerea lui T. Maiorescu ; ca de obicei (în chestiunea plagiatului din Vischer ridicată de Aron Densuseanu), el nu s-a amestecat, lăsînd discuţia pe seama altora.

4. Se cunoaşte sfîrşitul colaboraţiei poetului la *Curierul de Iaşi*. Intrat în conflict cu un oarecare Mircea, directorul Tipografiei Naţionale, unde se tipărea ziarul, el fu silit să plece în toamna anului 1877 (ultimul articol *Răpirea Bucovinei* s-a publicat la 30 sept. 1877) ; rămas fără mijloace, el

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, III, p. 126.

e, în fine, chemat la Bucureşti, în redacţia ziarului *Timpul*, fondat la 15 martie 1876, a cărui direcţie o avusese T. Maiorescu cinci luni de la sfîrşitul lui ianuarie pînă la 5 iulie 1877, cînd plecase, nefiind în armonie cu o parte din conservatori pe chestia politică cu ruşii, în faţa apropiatului război.

XIV

1. Venirea la Bucureşti, la „Timpul" ; mizeria primelor luni. 2. Articolele lui în „Timpul", în legătură cu T. Maiorescu.

1. Cu banii reclamaţi la 12 oct. 1877 lui I. Slavici („...n-am cu ce veni — 100 de fr. — am pe lună, din ce dracu să plec ? Am şi bagaje : cărţi, manuscripte, ciobote vechi, lăzi cu şoareci şi molii, populate la-ncheieturi cu diferite naţionalităţi de ploşniţe. Cu ce să transport aceste roiuri de avere mobilă în sens larg al cuvîntului ?"), a sosit, probabil, la Bucureşti şi şi-a pornit activitatea la *Timpul* cu articolul *Bălcescu şi urmaşii* din 24 noiembrie 1877 pentru a o continua apoi statornic de la 11 dec. 1877.

Epoca acestor debuturi la Bucureşti pare să fi fost o cumplită mizerie. La 4 noiembrie, T. Maiorescu îi scria lui I. Negruzzi [1] : „Cum stă cu contribuţiile *Timpului* ? Fă bine spune ca să trimită banii adunaţi lui Teodor Rosetti. Căci Eminescu continuă a muri de foame — agonia poeţilor români."

La 27 a lunii insistă [2] : „Trimite Pogor bani lui Slavici şi Eminescu pe oct. şi noembrie la *Timpul* ? Să-i trimită de-a dreptul lui. Adressa : Ion Slavici, la redacţia *Timpului*, Bucureşti, Palatul Dacia". Peste cîteva luni la 26 februarie 1878 îi scrie relativ la *Albumul Societăţii Junimea* [3] : „Portretele lui Rosetti şi Mandrea le tot execut şi nu mai izbutesc. Cu Eminescu am să mă duc eu mîne la fotograf, mai 'nainte

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 8.
[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 9.
[3] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 11.

însă la bărbier, să se radă. La bohème roumaine". Dacă ar fi să acordăm o autenticitate scrisorii nedatate a lui M. Eminescu către Veronica Micle (reprodusă în capitolul asupra lui V. Alecsandri), prin care poetul îi anunţa că a primit 200 lei de la V. Alecsandri, în această epocă ar trebui fixată, deoarece vedem îndemnaţi susţinătorii ziarului să-şi trimită cotizaţia pentru ca redactorii să poată trăi. Nu e de admis însă ca la această dată V. Alecsandri să nu fi cunoscut „personal" pe M. Eminescu.

2. Asupra febrilei activităţi a lui M. Eminescu la *Timpul* culeasă azi în mai multe volume şi obiect de studii şi parafraze, cu imense repercuţiuni asupra desfăşurării ideologiei noastre politice, nu ne vom ocupa decît în stricta limită a legăturii ei cu T. Maiorescu.

„Ai citit în *Timpul*, îi scria criticul lui I. Negruzzi la 8 februarie 1874 [1], poate articolul lui Eminescu care nu-şi poate stăpîni indignaţia şi prin urmare ştii ce s-a petrecut. Şi *România liberă* le-a aruncat un strigăt de indignare".

Iată ce anume se petrecuse. T. Maiorescu fusese ales deputat conservator în alegerea parţială de la Iaşi din 23—24 ianuarie. Camera amîna însă mereu discuţia asupra validării alegerii...

Producîndu-se o cerere de invalidare a alegerii, ea fu respinsă în şedinţa de la 6 febr. 1878 ; dar fracţionistul ieşean A. D. Holban, izbuti să obţină instituirea unui „comitet judiţiar" compus din Locusteanu, Pătărlăgeanu, Dimancea, Pantazi Ghica, Eraclide ca să „ancheteze alegerea". Peste două zile apăru articolul lui M. Eminescu. Iată elogiul lui T. Maiorescu :

„...Afară de aceea d. Maiorescu mai însemnează şi altceva : tendenţa pentru răspîndirea unei culturi naţionale şi uniforme la ţăranul românesc. Pedagog şi fiu de pedagog, el a văzut cu ochii limpede beţia de fraze şi lipsa de cultură pozitivă a clasei de cenuşeri din România şi n-a găsit un alt antidot mai puternic contra epidemiei spirituale decît cul-

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 10.

tura ţăranului. Dar pentru aceasta era nevoie ca limba ţăranului, fie el în România, fie în Ardeal, să fie pusă iar în scaunul de onoare, ce i se cuvine, în locul în care pusese cronicarii şi biserica. În lupta pentru limbă şi adevăr şi contra jargoanelor franţuzite sau nemţite şi a beţiei de cuvinte, d-sa a rămas învingător, autorii loviţi de pana sa energică nu mai cutează a se întoarce la obiceiul lor de a înşira cuvinte nouă în loc de idei adevărate, limba şi împreună cu ea mintea se curăţă şi se lămureşte, căci numai o limbă, în care cuvintele sînt împreunate c-un înţeles hotărît de veacuri, este clară şi numai o cugetare care se serveşte de o asemenea limbă, e limpede şi cu temei". [1] Contestării lui A. D. Holban se ştie că i-a răspuns G. Vernescu. M. Eminescu reproduce cele cinci puncte ale contestării şi toate argumentele apărării lui G. Vernescu. Punctul al patrulea spunea : „D. Maiorescu aparţine unei şcoli filozofice periculoase, căci Schopenhauer şi Max Stirner spun că «forţa primează dreptul» etc. Aicea d-sa citează în franţuzeşte ce avea acest cuprins. Întrebat de un deputat cine susţine aceasta, d-sa răspunde : «Schopenhauer»." Contra acestei confuzii protestează cu virulenţa lui obişnuită M. Eminescu : Pasagiul nu era al lui Schopenhauer, ci al lui Stirner. „A atribui lui Schopenhauer, îl invectează el, ideile lui Schmidt (numele adevărat al lui Stirner) înseamnă tot atît ca şi cînd Praxiteles, sculptînd statua lui Apollo, ar fi luat drept model umerii d-lui Pantazi Ghica (era cocoşat) şi fizionomia d-lui Holban."

Raportul conchise la invalidare ; discutîndu-se în şedinţa de la 1 aprilie 1878, au lipsit doar trei voturi ca să nu fie ratificată de Cameră — cu toată opoziţia preşedintelui C. A. Rosetti ce spusese : „Nu este permis, mai cu seamă unui partid democratic să atace o alegere pentru opiniile filozofice ale candidatului". Cu această ocazie M. Eminescu publică un nou articol la 9 aprilie intitulat *Domnul Holban şi Arthur Schopenhauer*. Deputatul fracţionist de la Iaşi, declară : „Înainte de toate, partidul naţional democratic şi liberal are de cea dintîi datorie să apere proprietatea, onoarea

[1] I. Creţu, *op. cit.*, II, p. 300.

şi castitatea familiei, patria... are datoria să propage în popor onoarea, moralitatea, virtutea... iar nu materialismul abjectului Schopenhauer, care propagă concubinatul, dreptul bătăii cu biciul, dispreţul amorului de patrie şi sentimentelor de onoare. Aceste lucrări sînt bune la sălbateci, nu la noi". M. Eminescu izbucneşte : „În şapte rînduri de şpalt ale Monitoruiui, d-sa aruncă 7, zi : şapte neadevăruri, nemaiauzite prin colosala lor sfruntare, prin lipsa de ruşine a acelui ce cutează să le pronunţe". Urmează restabilirea ideologiei lui Schopenhauer în toate punctele în discuţie.

XV

1. Participarea lui M. Eminescu la Junimea bucureşteană.

1. De la sosirea lui la Bucureşti, M. Eminescu devine unul din cei mai statornici membri ai noii *Junimi* din jurul lui T. Maiorescu, al cărei început se semnalează într-o notă din *Însemnări* cu data de 28 sept. (10 oct. 1876) : „Au fost la mine d-nii Anghel Demetrescu, d. Aug. Laurian şi Ştefan Mihăilescu cu Nica şi a fost una din cele mai animate convoriiri pînă la 12½ noaptea. Pare a fi ca un început de Junimea bucureşteană". Altă întrunire e semnalată pe data de duminecă 3/15 oct. : „Ei au fost din nou seara la mine, cu încă St. Vîrgolici, Bodnărescu şi Verussi, care erau întîmplător aici de la Iaşi şi cu I. Slavici. După convorbiri literare despre ceea ce este personal şi ce e impersonal s-a hotărît să ne întrunim o dată pe săptămînă la mine şi anume vineri seara [1]. Iată începutul *Junimii* bucureştene pornită cu forţe inamice. La 26 mai 1878 [2] găsim semnalată prezenţa lui M. Eminescu (care trebuie să fi participat cu mult înainte) : „Ultima *Junime*, la mine (ca întotdeauna, în timpul din urmă, în această stagiune). A fost şi

[1] T. Maiorescu, *Însemnări*, I, p. 268.
[2] T. Maiorescu, *Însemnări*, I, p. 294.

Vasile Alecsandri (tocmai foarte sărbătorit pentru premiul ce a primit poezia sa de 4 strofe *Gintea latină*, la concursul respectiv din Montpellier; i se dă un banchet prin subscripție săptămîna viitoare). Și Kneazul Cantacuzino, Theod. Șerbănescu, Olănescu și a.m.d. vreo 23 de persoane, Ronetti Roman (Radu), Caragiale (bun traducător al *Romei învinse* de Parodi), Eminescu, Slavici, Nicu Gane, etc. Splendidă seară! Frumoase poezii de Eminescu, o baladă de Gane, poezii drăguțe de Șerbănescu, frumoase traduceri din Horațiu de Olănescu și la urmă, interesantă «causerie» a lui Alecsandri". Prin stimularea Anei Rosetti, noua pasiune a lui T. Maiorescu, ședințele încep a se înmulți în 1878: „o dată pe săptămînă la mine, și o dată în aceeași săptămînă la Mite". În această epocă intervine legătura de dragoste dintre M. Eminescu și Mite semnalată de T. Maiorescu încă din februarie 1879. „În interval, greul timp intern cu Mite și Eminescu" [1], ce anunța nota din 1/13 iunie 1879. „Grea epocă Eminescu" — de care ne vom ocupa mai tîrziu. M. Eminescu vine totuși la ședințe unde se semnalează „cîteva poezii nouă ale lui Eminescu foarte frumoase și o satiră veche de asemenea [2]. El e foarte prețuit. Iată, de pildă, fișa *Luceafărului*: Prima lectură are loc sîmbătă 17 aprilie 1882. Seara *Junimea* la mine. Puțină lume, numai 12. Citit frumoasa legendă de Eminescu [3]". La ședința următoare de la 14 aprilie seara lectură în prezența lui P. Carp, Știrbei etc.

După 6 luni la 8 oct. 1882 „Seara *Luceafărul* lui Eminescu, cu el și Annette și familia mea, citit corectînd" [4].

În ședința de la 28 oct. se citește „frumosul *Luceafăr* al lui Eminescu, șlefuit", la 31 oct. îl citește la Buftea la Al. Știrbei [5] la 12 ianuarie 1883 se făcea lectura traducerii germane a Mitei [6] și așa mai departe cu un minunat zel de

[1] T. Maiorescu, *Însemnări*, I, p. 321.
[2] T. Maiorescu, *Însemnări*, I, p. 328.
[3] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 58.
[4] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 127.
[5] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 134.
[6] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 149.

propagandist. M. Eminescu e, de altfel, prezent la toate marile lecturi, și chiar la lectura *Nopții de noembrie* a lui Al. Macedonski, la 5 martie 1882. (Erau de față și P. Carp, V. Alecsandri, Hasdeu, Al. Știrbei, Bariț etc.[1])

XVI

1. Intervenția lui T. Maiorescu între poet și Veronica. Antecedentele Veronicăi. 2. Părerea lui I. Negruzzi; date cronologice asupra legăturii dintre Veronica și M. Eminescu. 3. Părerea lui G. Panu. 4. Cum trebuie înțeles acest amestec al criticului. 5. Ingratitudinea poetului față de critic. 6. Alte nemulțumiri ale poetului. 7. Confesiunile lui I. Al. Brătescu-Voinești în chestiunea „Luceafărului".

1. Una din învinuirile cele mai des repetate împotriva lui T. Maiorescu e faptul de a se fi amestecat în legătura de dragoste dintre M. Eminescu și Veronica Micle și de a-l fi împiedicat de a o lua în căsătorie. Chestiunea merită să fie cercetată.

Veronica Micle era o veche cunoștință a lui T. Maiorescu și nu în bine, încă de pe cînd se numia Veronica Cîmpeanu, fata moașei Ana Cîmpeanu, intrată în complotul familiei Cobîlcescu și al lui N. Ionescu împotriva lui T. Maiorescu în așa-zisul „scandal de la Școala Centrală din 1864". Iată declarația moașei la ancheta judiciară: „Fiica mea, anume Veronica Micle (se măritase în răstimp), ce se afla în etate de 14 ani, elevă în clasa V, cu ocazia venirii acasă, după vacanța sărbătorilor Paștelor, anul curent mi-a arătat următoarea împrejurare, că într-una din zile pe la orele 5,30 după-amiază, viind d. Maiorescu în internat a intrat direct în camera d-rei guvernante Emilia Richert, elevele fiind intrate în clasă, numita mea fiică era ocupată cu ștergerea unei table din sală, în

[1] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 152.

același timp a văzut că a venit d-na Maiorescu, aceasta voind a intra în camera d-rei Richert, a bătut la uşă, dar nu i s-a deschis şi nici n-a voit a-i răspunde, numai atunci doamna a trecut peste sală şi bătînd la uşa d-nei Gros i s-a deschis şi numai atunci s-a deschis şi uşa de la d-ra Richert, unde era d. Maiorescu, după care d-na Maiorescu a intrat înlăuntru, şi ce se va fi petrecut nu cunoaşte." [1]

Iată cum replică T. Maiorescu la interogatorul din 20 oct. 1864 : „...Că după ce nevastă-mea a bătut la uşa guvernantei din năuntru odăii n-a voit nimeni să răspundă. Această spusă însă, singura care are valoare de indicii din arătările d-rei Cîmpeanu, a zis-o adăugînd-o Ana Cîmpeanu, fiindcă o moaşă şi un ofiţer au ajuns apărătorii unei şcoale de fete în privinţa moralităţii !"

T. Maiorescu arată că în 1863 fusese o singură dată pînă la 9, în ajunul plecării la Berlin, la 22 oct. 1863, ca să ia măsuri pentru aşezarea unui clavir, pe care nu-l putea lăsa acasă din pricina frigului ; a doua zi clavirul şi fusese transportat în lipsa lui în odaia guvernantei Richert.

Şi după ce respingea învinuirile diverşilor martori, punea la zid pe moaşa Ana Cîmpeanu şi pe fiica ei Veronica în cel mai bun stil maiorescian :

„Din salon este absolut cu neputinţă a auzi, dacă răspunde cineva din lăuntru odăii guvernantei sau nu. Între salon şi odaia guvernantei sînt scări bifurcate în dreapta şi în stînga care separă, într-o distanţă aşa de mare încît nici nu va cuteza d-ra Veronica Cîmpeanu, nu-i va trece prin cap a zice că ar fi putut auzi dacă răspunde cineva din lăuntru sau nu. Eu cer să se întrebe d-ra Veronica Cîmpeanu însăşi, asupra acestui punct, iar nu d-na Cîmpeanu, care în fantezia d-sale de moaşă, a putut face multe şi variate schimbări şi îngroşări a adevărului".

Simpatie nu putea, aşadar, avea T. Maiorescu pentru Veronica Micle încă din debuturile ei.

Această „ostilitate" nu înseamnă o rupere de relaţii ; Veronica a colaborat, după cum se ştie, la *Convorbiri*. În *Însemnări* înregistrăm că T. Maiorescu a vizitat-o de mai multe ori. Iar

[1] E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, I, p. 137.

următoarea scrisoare din 3 mai 1879 a Veronicăi către Eminescu ne descrie circumstanţele uneia din vizite : „Prin urmare, gîndeşte-te cu drag la mine, şi lasă-mă să-ţi spun ce fericire nespusă am simţit în sufletul meu, cînd am văzut pe d. Maiorescu în casă la mine şi că pacea şi iertarea atît de mult dorite de mine le-am căpătat. Ce să-ţi fac, tu ştii că eu sînt sinceră ; ei bine, trebuie să mărturisesc că : precum era sărbătoare pentru mine cînd veneai tu să mă vezi, tot astfel, ba încă, mai mult, am simţit cînd l-am văzut pe d. Maiorescu şi aceasta din mai multe puncte de vedere, între care a fost şi acela că am vorbit de tine, ce anume ţi-oi spune la toamnă, cînd ne vom vedea".

La această dată Ştefan Micle trăia. „Pacea şi iertarea", de care vorbeşte Veronica, nu se poate raporta decît la atitudinea ostilă a criticului faţă de legăturile cunoscute ale poetului cu Veronica.

2. Amestecul lui T. Maiorescu şi al *Junimii* în legătura celor doi poeţi e admisă de contemporanii cei mai în măsură să cunoască lucrurile de aproape, cum e, de pildă, Iacob Negruzzi. În *Amintiri* el susţine chiar ca unul din motivele trimiterii lui M. Eminescu la Berlin „e poate că şi dorinţa ce aveau cîţiva dintre noi mai iniţiaţi în tainele vieţii sale private de a-l despărţi de Veronica". Ne-am exprimat convingerea că impresia lui I. Negruzzi era posterioară. Deşi se cunoscuseră probabil la Viena în 1870, ei nu se revăzuseră decît în cele cîteva săptămîni cît stătuse Eminescu la Iaşi în septembrie 1872, cînd îi votase *Junimea* subvenţia pentru Berlin. Veronica nu constituia pe atunci o primejdie.

Puţina corespondenţă autentică dintre Veronica şi M. Eminescu mai trebuie citită şi cu rezerva că, destinate de a fi citite şi de Ştefan Micle, scrisorile poetului au un caracter oficial ; numai scrisorile Veronicăi dau timbrul real al relaţiilor lor. Aşa se explică nota strict protocolară a scrisorii de la 8 noiembrie 1874, pornind de la „stimată doamnă", pentru a-i spune că a zărit-o într-o lojă la teatru şi că şi-a amintit de invitaţia de a lua parte la o serată a ei literară ca să citească

poezii.[1] E greu de admis, că, fiind la Iaşi de două luni jumătate, unde venise în bună parte pentru dînsa, n-o întîlnise încă.

Acelaşi caracter oficial are şi scrisoarea din 8 iunie 1876, în urma destituirii lui din postul de revizor şcolar, scrisoare lamentabilă din toate punctele de vedere şi de neînţeles, faţă de orgoliul solid al poetului : „Crede-mă, stimată Doamnă, că de azi sînt om pierdut pentru societate".[2] Înainte de a pleca la Bucureşti, în octombrie 1877, el îi făcuse o vizită protocolară şi n-o găsise acasă. Scrisoarea ei din 3 noiembrie 1877 iscălită „Tolla cea nenorocită" dă adevărata situaţie a legăturii lor, cu mult mai intimă decît o arată scrisorile lui măsurate. „Scumpul meu Titi" spune mai mult decît „stimată Doamnă". Femeia pare plină de sine şi e sigură de iubirea lui : „Titi, dacă ai inimă (şi sînt sigură că ai pentru că m-ai iubit pe cît o meritam), ascultă-mă, judecă şi nu mă condamna decît după aceea. Nu e aşa că indiferenţa mea ţi-a zdrobit inima, inima plină de fiinţa mea ? Erai aşa de puţin stăpîn pe tine, încît cel mai prost om îşi dădea seama că eşti îndrăgostit de mine : de aceea nu trebuia oare să dau o dezminţire şi să ascund ochilor scrutători reciprocitatea unei dragoste tot aşa de mare ?" Poetul îi făcuse, după cît se pare, propuneri de căsătorie, pe care ea le respingea din motive de prudenţă materială. „O femeie săracă totdeauna e o povară unui bărbat, vrei tu să devin povara unui om pe care îl iubesc ? Mă crezi prea uşoară ca să-mi dăruieşti un suflet, dar îţi pot mărturisi că sînt o femeie de inimă, că n-aş vrea cu nici un preţ să-ţi creez o viaţă nenorocită". — Îl invită să vină de sărbători la Iaşi. „Atunci eu voi fi atît de blîndă cu tine şi te voi legăna pe braţul meu". Scrisoarea e de o intimitate completă ; alta de la 7 oct. 1882 ne-ar face să credem că această intimitate nu s-a desăvîrşit decît mai tîrziu. În aşteptarea unui răspuns de la dînsul, hotărîtă să se sinucidă, Veronica îşi fixează ziua morţii. „Îmi vei permite, îi scria ea, să aştept un răspuns de la d-ta, voi muri în ziua de 27 octombrie cînd pentru prima oară într-o casă mică şi modestă ţi-am dat dovadă despre iubirea

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 126.
[2] Octav Minar, *Cum a iubit Eminescu*, p. 52.

mea vor fi tocmai patru ani în acea zi". Data cedării se fixează deci la 27 oct. 1878, pe cînd Ştefan Micle trăia încă. Cum rămîne atunci cu „te voi legăna pe braţul meu" încă din 3 noiembrie 1877 ? Scrisorile de dragoste sînt documente foarte instabile.

Demonul informaţiei ne face să căutăm în *Însemnările zilnice* ale lui T. Maiorescu, unde găsim la data de sîmbătă 11 noiembrie 1878 următoarele rînduri : „Plecat cu Eminescu, Caragiale, Slavici, Nica şi Olănescu la Iaşi la a 15-a aniversare a *Junimii* (cei dintîi trei pe socoteala mea)". Prezenţa la Iaşi a lui M. Eminescu e certificată, aşadar, aproximativ la data cînd Veronica Micle îşi fixează singură ziua „dovezii" dragostei ei pentru poet.

3. Şi celălalt memorialist al *Junimii*, G. Panu, priveşte ca probabil amestecul lui T. Maiorescu şi al *Junimii* în legăturile de dragoste ale lui M. Eminescu cu Veronica Micle. El îl întăreşte şi prin citarea altor cazuri, cum ar fi îndepărtarea lui Mihail Cornea de la *Junimea* din cauză că, insultat de un ofiţer într-o chestie delicată, el nu l-a provocat la duel ; instituită în tribunal de onoare, *Junimea* a votat excluderea lui Cornea. Alt junimist Şt. Vîrgolici, voind să-şi legitimeze un copil ieşit din legăturile de dragoste cu o tînără văduvă : „Şefii *Junimii* nu ştiu din ce cauză, sfătuiră şi insistară pe lîngă Vîrgolici să nu contracteze această căsătorie şi acesta, cu toată dragostea ce avea pentru tînăra văduvă, se supuse *Junimii* şi legăturile fură rupte definitiv". „Aşa trebuie să se explice şi cabala în contra Veronicăi Micle relativ la amorul ei cu Eminescu".[1]

4. Amestecul lui T. Maiorescu şi al *Junimii* în legătura de dragoste a lui M. Eminescu cu Veronica Micle dar mai ales în intenţiile lor de a se căsători nu trebuie înţeles decît ca un amestec îngăduit intimităţii dintre prieteni şi, mai ales, unui prieten care era totodată şi ocrotitorul lui în păsurile vieţii. Legenda ne-a lăsat o motivare, în adevăr „maioresciană" ; poezia, arta nu poate ieşi din relaţii conjugale, ci din raporturi contrariate. Realitatea era probabil alta : părerile ce avea des-

[1] G. Panu, *Amintiri de la „Junimea"*, ed. Cioflec, p. 331.

pre Veronica Micle, ce se pot rezuma în vorbele lui I. Negruzzi [1] ; „fiind dat şi caracterul uşuratic al acestei tinere femei nu e de mirat că ea nu se credea legată prin lanţurile căsătoriei pînă într-atîta încît să păzească cu strictețe credinţa conjugală bătrînului Micle, pe care îl considera mai mult ca un părinte decît ca un soţ. Veronica n-a simţit un adevărat amor decît pentru Eminescu. În casa bătrînului Micle, Eminescu petrecea ceasuri întregi în fiecare zi, acolo îşi declama poeziile cu acea cadenţă plîngătoare care făcea farmecul lecturii sale... Acolo şi Veronica i-o fi citit încercările sale poetice, care pe ici pe colo or fi fost îndreptate după sfaturile lui Eminescu. Prin zilnicile lor relaţiuni s-a dezvoltat această violentă pasiune reciprocă, tinerii amorezaţi îşi jurară să se căsătorească, după moartea lui Micle, ba încă Eminescu cu fantezia lui nemăsurată, temîndu-se de pe atunci de posibilitatea unei despărţiri după eventuala lor căsătorie, propunea ca amîndoi să treacă în secret la catolicism din cauză că această lege nu admitea divorţul".

Dar mai presus de această părere asupra Veronicăi, trebuie să fi influenţat părerea lui T. Maiorescu despre însuşi caracterul lui M. Eminescu, despre singularitatea geniului, despre dezordinea vieţii ce-l făceau nepotrivit oricărei căsnicii. Nimeni nu poate să nu recunoască dreptatea de apreciere a criticului ; amestecul lui n-a fost aşadar, nu numai bine intenţionat, ci ieşit din realitatea lucrului, chiar şi util. Însuşi M. Eminescu era de aceeaşi părere în scrisoarea de la 28 febr. 1882 : „nu văd nici o perspectivă deocamdată de a trăi împreună, pentru că nu mi s-a oferit pînă acum nimic în Iaşi cu care aş duce o viaţă convenabilă cu tine şi în mizerie nu voi să trăieşti". Opunerea lui T. Maiorescu trezi, fireşte, ostilitatea Veronicăi, aşa că în corespondenţa ei găsim aluzii ; nu ne interesează însă ea, ci numai singură reacţiunea lui M. Eminescu ; din nefericire toate scrisorile Veronicăi sînt autentice, pe cînd cele ale lui M. Eminescu n-au acest caracter decît în parte.

Iată, de pildă, o scrisoare a poetului către Veronica din 10 septembrie 1880, publicată în fragmente, pe al cărei original nu l-a văzut nimeni, şi care pune chestiunea în mieZul ei :

[1] I. Negruzzi, *op. cit.*, p. 276.

10 sept. 1880

„Acum pot să-ţi dezvălui marele secret care m-a torturat ani de zile, neputînd să-ţi spun atunci, ce pot să-ţi spun azi. Iubirea noastră aşa de sinceră, aşa de nevinovată, trebuie să aibă un sfîrşit. Sfîrşit nu pentru noi care ne vom iubi pînă la moarte, dar pentru a acoperi ipocrizia lumii aceştia, care fără să cunoască adevărata cauză a prieteniei sufleteşti ce ne-a unit, vorbeşte cu răutate bîrfind sentimentul cel mai înălţător al vieţii. Dorinţa mea mai are o întorsătură născută din logica unui bun prieten, care mi-a făcut mult bine la *Junimea*, şi care azi crede că a venit momentul să-mi facă şi rău pentru a dovedi caracterul speciei umane. Am căutat să conving pe domnul M. că e frumos şi cavaleresc să te iau în căsătorie în mod legitim. Dînsul m-a mustrat foarte vehement, spunînd că n-am altceva mai bun de făcut decît să mă însor. Am tăcut. Ieşind de la dînsul, o revoltă sufletească, asemeni unei furtuni, a început să clocotească în vinele mele, credeam că îmi crapă tîmplele de indignare şi supărare.

Reflectînd mi-am zis : filozofii nu vor pricepe niciodată iubirea poeţilor. Sufletele lor prea şlefuite au pierdut din farmecul duioşiei. Femeile sînt pentru dînşii probleme, în timp ce pentru noi poeţii ele sînt izvoare de inspirare. Azi cînd mă gîndesc la prostia ce am făcut, mă căiesc amar". [1]

După cele ce ştim, cuprinsul scrisorii este neverosimil ; originalul ei s-a pierdut însă în chip inoportun. În orice caz, la acea dată inspiratoarea lui M. Eminescu nu mai era nici Veronica nici Mite, ci Cleopatra Poenaru, după cum o mărturiseşte chiar Mite, nu fără ciudă, în nişte scrisori către N. Gane : „Eminescu était-il tout désespéré hier — îi scria ea la 2 oct. 1880 [2] — si j'étais méchante comme vous, je dirais que l'absence de la dame de son coeur expliquerait sa mélancolie. Le pauvre garçon ! Je crois qu'elle a répondu à ses déclarations par

[1] Octav Minar, *Cum a iubit Eminescu*, p. 39.

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, III. p. 293.

un éclat de rire et lui, à ce qu'on dit, espérait être accepté comme mari. Mon Dieu, pourquoi vous moquez-vous de son goût". Ori : „Eminescu nous apporte din cînd în cînd des poésies, dédiées à une nouvelle flamme de son coeur de poète, espérons qu'il ne la tourmentera pas, comme il a tourmenté la pouvre M-me Micle ?" [1] Mite rîdea galben.

5. Dar dacă această scrisoare a lui M. Eminescu are o dată certă şi un conţinut acceptabil, în parte, cu totul altceva este altă scrisoare nedatată, publicată de acelaşi editor puţin scrupulos, cum s-a dovedit în alte împrejurări, scrisoarea devenită o armă senzaţională în mîna celor ce susţineau şi susţin încă, pe deoparte, lipsa de interes a lui T. Maiorescu faţă de poet iar, pe de alta, nemulţumirea lui M. Eminescu faţă de criticul ce i-ar fi exploatat gloria. O reproducem ca simplu document : „Tot acum pricep de ce Jacques Negruzzi îmi tot da a înţelege că d. Maiorescu m-a ajutat mult, făcînd să fiu cunoscut, adică un fel de celebritate pe care eu n-am rîvnit-o nicicînd, dar mai ales din partea d-lui Maiorescu, care s-o fi lăudînd cu talentul meu, fără să ştie că mie nu-mi prea place lauda d-sale lipsită de sinceritate, avînd tot interesul să cîştige cu numele meu un credit moral revistei *Convorbiri literare*. Am fost condus cu toate că aveam dreptul să conduc, fiind superior multor din acel cerc literar... D. Maiorescu a căutat să-mi impue modul său de a vedea, dar eu îl priveam în ochi fix, aşa ca să creadă că-l înţeleg, pe cînd de fapt zburam cu gîndul în alte părţi. Din îndemnul lor n-am scris nici un rînd, nici n-am fost inspirat. Acum cînd sînt departe, îmi sună în urechi sfaturile spuse pe un ton dulce, ademenitor, cu scopul de a mă atrage, ca paianjenul prada, apoi, satisfăcut, dacă se poate prin umilire ; iată cine e chemat să stăpînească. Mărire cît se poate, prin ce mijloace nu întreba — sînt mai murdare şi negre decît glodul".

Nu numai conţinutul pare neverosimil, dar şi tonul depăşeşte impersonalitatea binecunoscută a marelui poet. M. Eminescu considerîndu-se „o pradă" şi pe T. Maiorescu „un pa-

[1] Scrisoarea de la 27 sept. 1880, I. E. Torouţiu, *op. cit.*, III, p. 290.

ianjen" — e greu de închipuit. Supărătoare e, îndeosebi, lipsa datei scrisorii, amănunt important mai ales pentru precizarea condiţiilor de sănătate a poetului. Chiar, dacă s-ar dovedi, ceea ce nu e cazul, că o astfel de invectivă a ieşit de sub pana lui M. Eminescu, ea trebuie să fie opera unei iritaţii momentane, a unei depresiuni morale, aşa că nu poate exprima adevărata lui convingere, tradusă public prin atîtea manifestări de stimă şi recunoştinţă. Prin astfel de iritaţii împotriva oamenilor celor mai iubiţi sau de care ne leagă recunoştinţa trecem fiecare din noi ; ele nu trebuie considerate ca expresia definitivă a sufletului nostru ; la supărare putem scăpa multe vorbe injuste, istoria nu trebuie să pună nici un temei pe dînsele : valorile morale se stabilesc pe alte criterii.

6. În aceeaşi ordine de idei, de nemulţumire momentană, de data asta nu întoarsă spre invectivă ci spre ironie, sînt şi cele cîteva notaţii ale poetului din foi răzleţe de la Academie, publicate de G. Călinescu [1] fără să ne dea şi indicaţii cronologice. Iată, de pildă, această înşirare ironică de titulaturi ale lui T. Maiorescu :

„Excelenţa sa d. Titu Liviu de Maiorescu, Ministru Secretar de Stat la Departamentul Cultelor şi Instrucţiunii publice, Ministru plenipotenţiar al maiestăţii (sale) regele României, pe lîngă Curtea maiestăţii sale împăratul Germaniei şi regelui Prusiei, Comandor şi al Marelui Cordon al Stelei României în spe, Cavaler al Ordinului Benemerenti, clasa I, de facto, Dr. în filozofie şi magistru al artelor liberale. De utriusque juris, Membru al Academiei române, Rector magnificus al Universităţii din Iaşi, membru al societăţii geografice din Paris, prezident al ilustrei societăţi *„Junimea"* şi al multor altor ilustre şi învăţate Societăţi, membru al Societăţii filozofice din Berlin, Redactor en chef al Jurnalului *Timpul*, Director al institutului pentru înalte învăţături al regelui moldav Vasile Lupu, şef al partidului conservator din România, director al răspînditului organ european *Convorbiri literare*, profesor universitar de metafizică, estetică, logică, morală, psihologie şi istoria fi-

[1] G. Călinescu, *Viaţa lui M. Eminescu*, p. 307.

lozofiei, profesor de altfel de istorie la şcoala centrală de fete etc. etc." [1]

Verva lui ironică se îndrepta uneori la fel şi împotriva *Convorbirilor literare*, fără să tragem de aici vreo concluzie negativă asupra legăturilor lui sufleteşti cu revista, căreia i-a închinat întreaga-i literatură. Iată, ca exemplificare, aceste cîteva versuri :

Tu revistă agiamie, Convorbiri mult lăudate,
O tu moară de palavre, ce lucrezi atît de harnic
Contra oamenilor vrednici al tău glas este zadarnic
Sumuţind a tale javre tu la capăt n-o vei scoate.
Vînt şi pleav-a ta ştiinţă, visul tău e o nălucă,
Rătăceşti pe pîrtii veche vrînd să scoţi din rătăcire
Dar menit îţi este capul, tonţii sînt meniţi din fire
Flori să poarte la ureche, şarlatani de nas să-i ducă.

7. E cunoscută comunicarea lui I. Al. Brătescu-Voineşti asupra genezii *Luceafărului* după o însemnare pe o hîrtie cu următorul cuprins : „Luceafărul, Eminescu, Caragiale". „Păstreaz-o pentru mult mai tîrziu" 1892 iunie... În puţine cuvinte, iată ce i-a mărturisit T. Maiorescu memorialistului. M. Eminescu nu mai venia de cîtva timp la şedinţele *Junimii*, ceea ce T. Maiorescu o punea pe seama relaţiilor lui cu Veronica ; peste cîtva timp Caragiale îi înşiră numele „prietenilor" ei, printre care nu se sfii a se înscrie şi pe dînsul. La reapariţie, M. Eminescu îi mărturisi intenţia de a se însura cu Veronica. Criticul îi arătă atunci toate greutăţile materiale ale unei căsnicii, de care poetul nu părea a ţine seama. Cum rămîne cu poezia ? adaugă atunci T. Maiorescu, formulîndu-şi încă o dată punctul de vedere binecunoscut al criticului ; poetul îi declară că se lasă de poezie şi că mai bine n-ar fi scris niciodată. Nu-i rămase lui T. Maiorescu decît să-i atragă atenţia asupra numeroaselor legături amoroase ale Veronicăi, printre care pomeni şi pe Caragiale. „Canalia", rosti M. Eminescu, şi dispăru multă vreme de la T. Maiorescu, publicîndu-şi *Luceafărul* în Almanahul *României June* şi nu la *Convorbiri* pentru a nu se recunoaşte

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 307.

paralelismul Luceafărul-Eminescu, Cătălina-Veronica, Cătălin-Caragiale, Demiurgul-Maiorescu.

Şerban Cioculescu a luminat definitiv chestiunea în cartea sa *Viaţa lui I. L. Caragiale* [1]. Exactă e numai legătura lui Caragiale cu Veronica, despre care avem referinţi în chiar corespondenţa dintre M. Eminescu şi Veronica ; „scandalul" izbucneşte în toamna anului 1881, Veronica îşi mărturiseşte legătura, poetul îl „bruschează" pe Caragiale, ba se gîndeşte la o satisfacţie ; o îndemnă să-i ceară scrisorile îndărăt. „Dacă s-ar lăuda cumva la Maiorescu, precum s-a lăudat faţă de Bădescu, o poate în orice caz." Tragem de aici concluzia imediată că M. Eminescu cunoştea relaţiile Veronicăi cu Caragiale înainte de a i-o fi spus T. Maiorescu, deoarece se întreba, dacă nu cumva Caragiale se va lăuda şi lui cum se lăudase faţă de Scipione Bădescu. Ca de obicei în astfel de împrejurări, în faţa evidenţei, Veronica îşi recunoaşte vina dar o mai aruncă puţin şi asupra duşmanilor ei, a lui T. Maiorescu şi a junimiştilor. „Dacă tu m-ai părăsit, îi scria ea la 28 dec. 1881, începînd de a mă iubi, poate te uitam şi eu de mult, dar niciodată nu m-am crezut atît victima ta, cît victima altora, de aceea toată ura mea a fost îndreptată în contra acelora, care, voindu-mi mie răul — mult bine nu ţi-a dorit nici ţie."

Caragiale a fost numit revizor şcolar al judeţelor Suceava şi Neamţ în oct. 1881 şi şi-a cerut mutarea în judeţele Argeş-Vîlcea în februarie 1882 — în spaţiul acestor patru luni, trebuie fixată intriga lui de dragoste cu Veronica. M. Eminescu a fost informat de prietenul lor comun Scipione Bădescu şi nu de T. Maiorescu. În afară de asta, este astăzi cunoscut, după însăşi o însemnare a poetului, că *Luceafărul* i-a fost inspirat de un basm al lui Kunisch : *Das Maedchen in Goldenen Garten*, pe care mai întîi l-a transpus în versuri, dîndu-i mai pe urmă o coloratură personală ; mai ştim după cercetările lui C. Botez că poemul se afla în lucru în 1875, adică şase ani înaintea incidentului cu I. L. Caragiale.

E drept că *Luceafărul* împreună cu alte poezii au fost publicate întîi în *Familia* şi nu în *Convorbiri literare*, dar aceasta nu se explică din motivul stînjenirii ce ar fi simţit-o faţă de

[1] Şerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 250 şi urm.

T. Maiorescu ori de cercul *Junimii*. *Luceafărul*, dimpotrivă, a fost una din poeziile cele mai discutate împreună cu T. Maiorescu. Prima lectură după cum am mai spus-o, a avut loc la 17 aprilie : „Citit frumoasa legendă de Eminescu *Luceafărul*“ [1]. După 6 luni la 8 oct. „Seara *Luceafărul* lui Eminescu, cu el şi Annette şi familia mea, citit, corectînd“ [2]. În şedinţa de la 28 oct. se citeşte „frumosul *Luceafăr* al lui Eminescu, şlefuit“ [3]. Undeva T. Maiorescu spune că de zece ori poetul şi-a refăcut opera. Criticul îl citeşte la 31 oct. la Buftea la Al. Ştirbei ; la 12 ianuarie 1883, *Luceafărul* e citit în traducerea germană a Mitei, care şi ea e refăcută de cîteva ori. [4] Înţelesul alegoriei poemului l-a dat însuşi Eminescu : „Geniul n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta *Luceafărului* din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt şi i-am dat acest înţeles alegoric“.

După o migală de 8 ani *Luceafărul* a fost publicat în aprilie 1883.

Ce rămîne atunci din comunicarea făcută de T. Maiorescu lui I. Al. Brătescu-Voineşti ? Nici o legătură cu poemul în sine, ci un oarecare paralelism de situaţii, pe care, se vede, criticul l-a comentat şi în epoca dramei şi apoi mult mai tîrziu, după zece ani, şi lui I. Al. Brătescu-Voineşti, ce, nu auzise, probabil, încă de conflictul dintre M. Eminescu şi Caragiale în jurul Veronicăi.

XVII

1. Conflictul dintre poet şi critic din pricina Mitei Kremnitz. 2. „Grea epocă Eminescu“. 3. Concluzii.

1. Amestecul, de altfel cuminte, al lui T. Maiorescu în legăturile lui M. Eminescu cu Veronica, nu putea

[1] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 46.
[2] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 127.
[3] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 134.
[4] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 149.

decît constitui un incident fără deosebită repercuţie : cu totul altă rezonanţă ar fi putut avea intervenţia Mitei Kremnitz între critic şi poet, prin acţiunea mai eficace a geloziei. Contemporanii au cunoscut, desigur, legătura veche dintre T. Maiorescu şi Mite, au mai cunoscut şi legătura dintre scriitoare şi poet, oricît ar dezminţi-o Slavici în naivele lui *Amintiri*. Despre această din urmă legătură, o primă revelaţie publică am avut-o sub forma mascată a ficţiunii literare în nuvela *Un caracter de artist* semnată George Allan şi publicată chiar în *Convorbiri literare*. [1] Caracterul lui M. Eminescu este destul de străveziu, fabula e fireşte imaginară, urmărind însă coordonata caracterului singular al marelui poet cu infiltraţii şi de situaţii proprii, după cum s-a văzut pe urmă din fragmentul de memorial al scriitoarei publicat de Al. Tzigara-Samurcaş *Amintiri fugare despre M. Eminescu* [2]. În puţine cuvinte, înainte de a-l cunoaşte, Mite fusese impresionată de ceea ce auzise despre tînărul şi misteriosul poet de la T. Maiorescu, T. Rosetti şi bărbatu-su. Citindu-i poezia *Melancolie*, ea îşi exprimă entuziasmul. „Titus, scrie ea, se uită la mine nedumerit. «Ce n-aş da eu, spuse el, să fiu în locul acestui om, pe care îl pui aşa de sus asupra (deasupra) celorlalţi !»“ Aceste singure vorbe ar fi putut constitui o indicaţie asupra legăturilor dintre T. Maiorescu şi Mite. Cînd am scris romanul *Mite*, nu le-am bănuit în toată realitatea lor, ci le-am pus în planul unei gelozii spirituale ; publicarea *însemnărilor* zilnice ne-a adus dovada că era vorba de cu totul altceva. Dragostea ei pentru M. Eminescu şi-o motivează singură, cum fac toate femeile : „mă gîndeam cît de fericit aş fi voit să fac pe acest om, a cărui viaţă era aşa de singuratică, aşa lipsită de fericire“. [3] Din aceleaşi mo-

[1] *Conv. lit.*, 1885, XIX, p. 557. A apărut în limba germană în volumul *Fluch der Liebe*, Leipzig, 1881. Traducerea nuvelei a fost făcută chiar de T. Maiorescu.

[2] Apărute în *Convorbiri literare*, LXVI, ian. şi febr. 1933. Republicate în I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 23. Fragmentul memorialistic e datat oct. 1893, adică patru ani după moartea poetului.

[3] Acelaşi lucru l-a făcut şi cu I. Slavici ; sub altă formă chiar cu Chibici, ca secretar de advocatură : „spre a-i da o mînă de ajutor“ îi oferi o sută de lei pe lună. *Însemnări*, I ,p. 310.

tive caută să-i vină în ajutor : „Cumnatul meu îi găsise un loc la *Timpul* şi mă-nţelesei de îndată cu Titus, ca, pentru a putea ajuta pe Eminescu într-o formă demnă, să iau lecţii de româneşte de la dînsul, şi aşa ca orele să fie puse imediat înaintea mesei". Găsim şi aici tactul criticului cu care venia în ajutorul poetului, căci după cum vedem într-o notă a *Însemnărilor*, el îi oferea cei o sută de lei Mitei pentru a-i da ea lui M. Eminescu ; caută deci, ca totdeauna să menajeze susceptibilitatea poetului, care, în adevăr, trebuie să fi fost mare. Mobilul femeii, aşa cum vrea să-l lase posterităţii, este de a-i fi muza, inspiratoarea : „Vreau să fiu totul pentru el, el nimic pentru mine !" Nu urmărim aici popasurile acestei dragoste, pe care ar fi voit să-o provoace, fără să o simtă, în centrul căreia se aşează doar scena sărutului, cu lectura apoi a celebrului pasagiu cu sărutarea Francescăi da Rimini din *Infernul* lui Dante. Nu ne interesează aici decît atitudinea lui T. Maiorescu faţă de această legătură a poetului cu prietena lui. „Cumnatul meu, înseamnă memorialista, observase de cîtva timp că Eminescu şi cu mine aveam ochi numai unul pentru altul şi nu-i plăcea de loc că totdeauna găsia pe Eminescu la noi şi că el se simţea aici ca la el acasă. Vorbi cu mine în această privinţă în mai multe rînduri, începuse să-şi rîdă de Eminescu în faţa mea, şi mă întreba, dacă nu care cumva uitasem să-l fac să simtă distanţa socială care ne separă, spunînd că aceşti boemi uită adesea cuviinţa etc. etc.".

E o atitudine de subminare a „rivalului" în faţa iubitei, normală, clasică. Găsim în rîndurile Mitei şi un termen caracteristic lui T. Maiorescu pentru a-i trata pe scriitorii, din jurul lui, cu un uşor dispreţ de om chibzuit, „rangé" : de „boemi". Epitetul revine destul de des în corespondenţă şi în *Însemnări* : „la bohème roumaine". [1]

2. „Într-o dimineaţă cînd se întorsese de la Iaşi, continuă Mite, foarte agitată din cauza unei ştiri pe care întîmplător o aflase acolo, Doamna Miclea, o femeie puţin onorabilă, zise el,

[1] *Însemnări*, I, p. 311, epitetul de „La bohème roumaine" e aplicat lui Eminescu, Slavici, Ronetti Roman, Caragiale, invitaţi la masă la Kremnitz.

este aceea, pe care Eminescu a cîntat-o în poeziile sale din tinereţe. Cumnatul meu îmi comunică diferite amănunte din viaţa acestei femei, care-i erau cunoscute şi adaugă că îi e silă că eu aş putea fi în inima lui Eminescu, succesoarea unei astfel de femei. Afară de acestea îmi mai spuse că Eminescu n-a rupt legăturile sale — de natură dubioasă — cu această femeie.

Spunea Titus acestea numai pentru a mă dezgusta de Eminescu sau erau adevărate, nu ştiu." Erau şi adevărate, i le spunea însă şi pentru a-l scoborî pe Eminescu în ochii ei, deşi în acea epocă, 1879, dragostea lui T. Maiorescu devenise mai mult „amor propriu", ceea ce reprezintă încă o forţă însemnată de reacţiune. Pe cerul preocupărilor sale sentimentale se urca astrul Anei Rosetti.

Notele memorialistice ale Mitei au căpătat o confirmare în *Însemnările zilnice* ale lui T. Maiorescu. La data de 24 mai 1879 găsim următoarele rînduri :

„Grea epocă Eminescu.

«Dacă ai fi fată nu te-aş lăsa să trăieşti, ci te-aş ucide».

Îngenunchiare.

Sărutare de... şi de mînă.

Scoate un volum de poezii din bibliotecă şi zice (citind ceva de acolo) : asta a făcut-o pentru ea «Cînd eu» ş.a.m.d.

Să fugă cu el în Dobrogea.

Articol al lui în chestiunea evreiască în contra mea şi după asta (eu) totuşi aceeaşi simpatie pentru el, poate mai puternică". [1]

Rîndurile acestea care ar fi rămas neînţelese altfel, se clarifică prin tot ce cunoaştem din fragmentul Mitei *Amintiri fugare despre Eminescu*. Tragem concluzia că Mite îl ţinea în curent pe T. Maiorescu cu toate fazele dragostei lui Eminescu pentru dînsa, dragoste, pare-se platonică şi de substanţă mai mult literară. Nu-i mai puţin adevărat că raporturile trebuie să fi fost încordate deoarece criticul notează : „Grea epocă Eminescu". La nota de sus, în continuare se mai adaugă : „Stîngăcia lui (Eminescu) la boccia (e vorba de un joc de popice) — fără legătură cu restul. Şi Rîsul lui... (cuvînt şters) cu

[1] T. Maiorescu, *op. cit.*, I, p. 324.

Caragiale şi «Baromètrique», iarăşi inexplicabil". Amintim totuşi că primul articol al lui T. Maiorescu a fost : „măsura înălţimei prin barometru de dr. Titu Liviu Maiorescu" apărut în *„Isis sau natura,* jurnal pentru răspîndirea ştiinţelor naturale şi exacte în toate clasele redigeat de profesor dr. Iuliu Baraschi" [1]. Nu ştim dacă e vreo legătură între ironiile lui M. Eminescu şi Caragiale şi articolul lui T. Maiorescu, apărut cu douăzeci de ani înainte.

Cu mult mai semnificative sînt rîndurile ce urmează : „Eu însumi în Cameră în situaţie nefavorabilă în chestiunea evreiască, privit cu neîncredere, în orice caz ciudat. De fapt eu nu cunosc şi nu pricep de loc ura ce au oamenii în contra evreilor. Sentimentul lor naţional e foarte puternic cînd vorbesc de rău pe evrei, dar niciodată destul de tare ca să facă ceva pozitiv pentru români. Din simpla negaţie însă nu se produce niciodată o evoluţie". Este epoca marilor agitaţii din ţară şi din parlament în jurul modificării articolului 7 din Constituţie privitor la situaţia evreilor. Discuţiile vehemente aveau loc şi în cercul intim al lui T. Maiorescu. Ecoul acestor discuţii e adus şi de Mite, în *Amintiri fugare despre M. Eminescu...*

3. Putem trage concluzia că incidentul sentimental al lui M. Eminescu cu Mite, pus de-a curmezişul unei vechi legături a ei cu cumnatu-su, n-a schimbat de loc raporturile dintre dînşii. Vorbele lui T. Maiorescu „şi după asta (eu) totuşi aceeaşi simpatie pentru el, poate mai puternică" reprezentau o realitate. E drept că în acea epocă sentimentele lui T. Maiorescu faţă de Mite începuseră a se mai răci, Ana Rosetti trecînd pe primul plan al preocupărilor lui sentimentale. Nu trebuie să se uite, cum am mai spus, că în astfel de chestiuni nu e în joc numai amorul, ci şi „amorul propriu" tot atît de feroce.

Peste un an de la „grea epocă Eminescu" T. Maiorescu notează cu data de 12/24 iunie 1880. „La Iaşi aflat de la d-na Micle tot felul de lucruri ordinare în contra mea (şi a Mitei) provenite de la Eminescu." De unde se vede că, gelos, poetul, în plină dragoste şi el faţă de Cleopatra Poenaru, îl bîrfea „pur şi simplu", cum ar fi spus el.

[1] Nr. 31 (anul IV) din 22 aug. 1859.

1. Etapele nebuniei poetului înregistrate în „Însemnări". 2. T. Maiorescu şi întreaga lui familie preocupată de poet. 3. Plecarea la Viena. 4. Pregătirea cărţii de „Poezii".

1. Ajungem acum la capitolul cel mai tragic al vieţii lui M. Eminescu care a conţinut şi înainte toate elementele dramei : capitolul nebuniei şi al morţii lui. Pentru că T. Maiorescu a fost atacat cu înverşunare de a nu fi sprijinit îndeajuns pe poetul ce reprezenta cea mai mare glorie a *Junimii,* e necesar să adunăm toate documentele avute la îndemînă, pentru a da o icoană fidelă a străduinţelor criticului în ajutorarea prietenului său şi a spulbera o calomnie împrăştiată de cei ce n-au făcut nimic pentru dînsul, iar unii l-au contestat în tot timpul vieţii, cum a fost, de pildă, Hasdeu.

Iată etapele calvarului nebuniei marelui poet aşa cum sînt înregistrate în *Însemnările zilnice* ale criticului :

„Luni 30 mai/11 iunie 83. Prea cald ! Astăzi la 6 1/2 la cină la mine ministrul american E. Schuyler, Beldimano, Gane, Jacques (Negruzzi) şi Doamna, Kremnitzii, Anette, Eminescu. Rămas cu toţii în cea mai plăcută atmosferă pînă la 11 1/2. (La) Eminescu, început de alienaţie mentală, după impresia mea".[1]

„Joi 23 iunie 83. Foarte cald... Seara Th. Rosetti cu doamna şi tînărul Beldimano la noi la masă. Şi Eminescu, care devine, din ce în ce mai evident, alienat. Foarte excitat, sentiment al personalităţii exagerate (să înveţe acum albaneza !), vrea să se călugărească dar să rămînă în Bucureşti" [2].

Marţi 28 iunie/10 iulie 1883.

„Astăzi, marţi la ora 5 dimineaţa o carte (de vizită) de la d-na Slavici, la care locuieşte Eminescu, cu aceste rînduri

[1] T. Maiorescu, *Însemnări,* II, p. 187.

[2] T. Maiorescu, *Însemnări,* II, p. 189.

scrise : «Domnu Eminescu a înnebunit. Vă rog faceţi ceva ca să mă scap de el, e foarte rău». Curînd după aceea Simţion la mine, întîia oară. M-am dus cu el la dr. Suţu şi am pus să se pregătească în a sa «casă de sănătate» o cameră pentru Eminescu, am luat asupra mea plata, pentru aceasta, 300 lei pe lună, apoi am venit acasă, am înştiinţat încă pe Th. Rosetti despre aceasta. Pe la 10 veni cu trăsura la mine Eminescu, binecuvîntă cu privirea fixă pe soţia mea şi pe Ilie Nicolescu care tocmai pleca, mă îmbrăţişă tremurînd. Eu îi arătai pe Hermes şi pe Venus din Melos, la care el zise cu privirea în extaz : «lasă că va reînvia arta antică !» Potrivit înţelegerii (cu Simţion), i-am spus că trebuie să se ducă la Simţion pentru Societatea *Carpaţii*. Mi-a cerut să-i dau cinci lei pentru trăsură şi a plecat cu trăsura acolo (la Simţion). De acolo e vorba să fie dus la Dr. Suţu. Numai de s-ar face asta fără greutate. A venit apoi la mine Caragiale, la masă, a izbucnit în lacrimi, cînd a auzit ce e cu Eminescu". [1]

„Duminecă 14/26 august.

Astăzi vizitat un minut împreună cu Wilhelm (Kremnitz) pe M. Eminescu, alienat la dr. Suţu. Delirare neîntreruptă. Nu m-a recunoscut, vorbind într-una, scuipînd în toate părţile. O privelişte care te întristează şi te dezgustă, fără nici o atracţie. Acum două zile a fost la mine tatăl său (anecdote din societatea dumneavoastră de odinioară) şi după aceea fratele său, locotenentul, care s-a folosit de această ocazie spre a-şi anexa ceasornicul alienatului său frate. [2]"

2. Despre starea poetului, T. Maiorescu îi scria soru-si Emilia, la 4/16 oct. 1883 :

„Pentru Eminescu se găsesc momentan în păstrarea mea 1140 franci (regina a dat 500, încă înainte de a-i fi vorbit, deoarece este la Sinaia). Se va mai ţine aici o conferinţă, cu intrare în folosul lui. Cred că cel mai potrivit să rostească ar fi Alecsandri. De îndată ce s-o înapoia din Sinaia, voi stărui pe lîngă dînsul. Cînd voi avea 2000 de franci, ne vom putea gîndi

[1] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 191.
[2] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 192.

la transportarea lui la Viena. Deocamdată şi aşa nu-i prea tîrziu, deoarece el este încă neschimbat, în starea aşa-numitei «manii delirante». Cum va începe să se liniştească va fi posibilă transportarea". [1]

V. Alecsandri nu s-a întors de la Sinaia decît la 10 oct. 1883. „Conferinţa" lui a avut loc vineri, ora 3, 14 oct. şi a constat în lectura *Fîntînii Blanduziei*, nereprezentată încă în acel moment. Şi-a ajuns scopul material, deoarece T. Maiorescu notează pe data de marţi 18/30 oct. 83 :

„Seara încheierea socotelilor despre casă pentru susţinerea lui Eminescu şi trimiterea lui la Viena, într-un institut de boale mintale. Proces verbal semnat la mine de T. G. Rosetti, Simţion, Slavici, Nica şi Chibici. Conferenţa lui Alecsandri a adus 2000 lei (cu) bilete a doi lei la Atheneu". [2] Despre ea am mai vorbit şi în capitolul despre Alecsandri.

În aceeaşi zi scrisese şi bătrînului Gheorghe Eminovici : „Starea fiului dumitale şi amicului nostru literar M. Eminescu nu s-a îndreptat încă şi aşa am hotărît cu toţii cei de aici, să-l trimitem pe cheltuiala noastră la Institutul de alienaţi din Viena şi să-l lăsăm acolo vreme de un an. Dacă nu se va îndrepta pînă atunci, va fi timpul venit să-l aşezăm la Golia sau la Mărcuţa, ca pe un bolnav fără leac. Cu prilejul venirii dv. la Bucureşti ne-aţi declarat că lăsaţi asupra noastră toată îngrijirea materială şi morală pentru nenorocitul dv. fiu. Cu toate astea m-am crezut dator a vă da de ştire despre cele de mai sus". [3]

3. Peste două zile el nota la 20 oct./1 noembrie 1883 :

„Astăzi la ora 9 dimineaţa, am fost la gară la plecarea la Viena a lui Eminescu cu Chibici şi cu un îngrijitor". [4]

Epilogul acestei prime faze, în care solicitudinea criticului se arată susţinută şi sub raportul asistenţei materiale ca şi a celei morale.

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, VI, p. 42.
[2] T. Maiorescu *Însemnări*, II, p. 201.
[3] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 201.
[4] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 201.

Nu numai T. Maiorescu se interesează de soarta poetului, ci întreaga familie e în plină febră.

„Privitor la Eminescu, îi scria Clara Maiorescu Emiliei Humpel [1] (îţi comunic că) alaltăieri a fost Rosetti la Soutzo, că i-a făcut şi lui bună impresie acest om ca şi institutul său şi el i-a repetat lui Soutzo că «für Eminescu nichts geschpart wird» (nici o economie nu se face cînd e vorba de Eminescu). Mîine îi voi scrie lui Soutzo, de vrei îţi voi da veşti despre el (despre Eminescu). De ar fi acestea de vreun folos!" Ori în altă scrisoare: „El nu recunoaşte pe nimeni, nu rosteşte o vorbă legată. E zguduitor, nici o urmă din ceea ce a fost. Băi calde îl liniştesc. Are un frate ofiţer, care e ţicnit, deunăzi a fost şi a vrut să-l scoată (de la Soutzo), şi să-l ia la ţară. Cum însă Eminescu e înscris de Titus, doctorul nu-l liberează decît la declaraţia acestuia. Natural că aceasta nu se poate întîmpla decît la cererea tatălui, acesta însă n-a scris nimănui aici. Şi Wilhelm (Kremnitz) zice că e imposibil, că sărmanul trebuie să rămînă în cura medicală, că la ţară s-ar pierde cu totul. Burghelea al cărui cumnat Cerchez a înnebunit, spune că ceva aşa de cumplit ca la Eminescu n-a văzut. Fiziceşte e tot desfigurat".

Iată acum o inscripţie amănunţită a poetului făcută de Livia, fiica lui T. Maiorescu, către Emilia într-o scrisoare, de la 21 oct. 1883: „Azi dimineaţă am văzut la gară pe Eminescu, care a plecat la Viena cu un păzitor şi cu d. Chibici. El fusese adus în cupeu cu o oră înainte de plecarea trenului şi după cum ne povesti Ch. trecuse foarte încîntat prin străzile puternic luminate de soare, îi făcuseră mai cu seamă plăcere numeroasele acoperişuri noi de tinichea. Cînd ne apropiarăm de cupeu, păzitorul deschise fereastra. Eminescu întinse îndată mîinile afară, se puse la fereastră şi făcîndu-şi un „ochian" din degetul cel gros şi din arătătorul ambelor mîni ce-l ţinea la ochi şi rîzînd foarte înveselit, spuse lui papa: «Dr. Robert Mayer, marele moment, o conspiraţie şi colo marea domnişoară», apoi scuipă de cîteva ori, începu să rîdă

[1] C. Meissner: *Despre T. Maiorescu, Mareşalul Averescu şi M. Eminescu*, în *Conv. lit.* număr jubiliar ian.-mai 1937, p. 20, 21.

şi se aşează. Păzitorul ridică geamul şi E. continuă să vorbească, scuipă apoi de două ori în geam. În momentul plecării îl nelinişti fluieratul şi sunatul şi începu să strige Argus, nu se ridică însă de pe canapea. A devenit ceva mai slab ceea ce se vede cu deosebire la mîinile lui, reduse acum la mînuşiţe de copilaş, cu păstrarea însă a gropiţelor. E palid, e ras ca şi mai înainte, numai musteaţa-i e lungă şi sprîncenele ciudat de stufoase. Unghiurile ochilor s-au lăsat în jos, ceea ce-i dă o înfăţişare de chinez. Expresia e de om obosit, nu mai e nimic din fixitatea ce o avea în ziua, în care, deja nebun, a fost ultima oară la noi, chiar în ziua internării lui. În total un aspect destul de neliniştitor. La drept vorbind nu voiam să merg, te stăpîneşte un sentiment atît de dureros pentru el, acesta dispare cu totul la vedere. Nu ştiu cum să mă exprim; la un om sănătos aş califica o asemenea atitudine drept exaltată veselie. În tot cazul, el nu sufere de loc. Vocea-i şi rîsul sînt exact ca mai înainte; cînd făcea mare haz de anecdote povestite. Soutzo crede că nu prea e speranţă de îndreptare. Acum s-a dus fie spre a intra în institut de stat la Schlager, fie de nu va fi loc acolo, Leitersdorf, (!) unde se află şi Cerchez. Papa i-a scris şi lui Popazu, care va fi la gară spre primire".

4. De îndată ce M. Eminescu fu instalat în sanatoriul de la Ober-Döbling, solicitudinea criticului se îndreptă spre publicarea volumului de *Poezii* la Socec. Iată etapele acestei publicări atît de rapide (mai puţin de o lună):

Vineri 2/14 dec. 1883: „Corectînd aproape zilnic, pînă la orele 2 şi 3 noaptea, la repedea tipărire a poeziilor lui Eminescu pe care le editez la Socec-Teclu". [1]

Peste cîteva zile îi scria Emiliei la 6/18 dec. 1883 trimiţîndu-i veşti despre starea lui Eminescu la Viena şi adaugă: „În răstimpul acesta am trimes astăzi corectura ultimei coli no. 20 tipografiei Socec-Teclu, care tipăreşte într-o admirabilă ediţie poeziile lui Eminescu, aşa că peste vreo zece zile apare volumul, pe care, natural, ţi-l trimit imediat. Îi mai scriu numai o scurtă prefaţă.

[1] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 212.

Poeziile aşa cum sînt orînduite sînt cele mai strălucite din cîte s-au scris vreodată în româneşte şi unele chiar în alte limbi. Unele absolut inedite, mai ales un foarte frumos sonet despre Veneţia şi o Glossă". [1]

Recunoaşterea e totală.

La 13/25 dec. 83 notă în *Însemnări* [2]: „Eu am făcut aseară ultima corectură la prefaţa şi la arătarea cuprinsului la volumul *Poeziilor* lui Eminescu".

Iar în postscriptumul scrisorii către V. Alecsandri din aceeaşi zi adaugă:

„P.S. Volumul poeziilor lui Eminescu, apare peste 8 zile. Vi-l voi trimite îndată". [3]

La data de 21 dec. 1883, criticul dă lista persoanelor cărora li s-a trimis volumul. Nu lipsesc: regina (exemplar de lux), V. Alecsandri, Iancu Alecsandri (care avea să-i trimită un comentar atît de interesant în cadrul unei scrisori publicate în *Conv. lit.* 1 iulie 1884), Emilia, Mite, Annete, Zizin Cantacuzino, etc., dar şi *România jună* de la Viena, *Junimea* de la Cernăuţi, Gimnaziul român de la Braşov, de unde se vede grija criticului de a răspîndi volumul prin locul peregrinărilor poetului şi în genere tinerimii.

Volumul a apărut, după cum se ştie, purtînd data de 1884, cu următoarea prefaţă:

„Colecţia de faţă cuprinde toate poeziile lui Eminescu publicate în *Convorbiri literare* de vreo doisprezece ani încoace, precum şi celelalte aflate pînă acum numai în manuscript pe la unele persoane particulare.

Publicarea se face în lipsa poetului din ţară. El a fost totdeauna prea impersonal şi prea nepăsător de soarta lucrărilor sale pentru a putea fi înduplecat să se îngrijească însuşi de o asemenea culegere, cu toată stăruinţa amicilor săi literari.

Poeziile, aşa cum se prezintă în paginile următoare, nu sînt revăzute de Eminescu şi sînt, prin urmare, lipsite de îndreptările ce avea de gînd să le facă, cel puţin la cele vechi (*Venere şi Madonă, Mortua est, Egipetul, Noaptea, Înger de pază, Împărat şi proletar, Rugăciunea unui Dac, Înger şi demon*).

Dacă totuşi am publicat şi aceste poezii împreună cu celelalte, aşa cum se găsesc, am făcut-o dintr-un simţimînt de datorie literară. Trebuiau să devie mai uşor accesibile pentru iubitorii de literatura noastră, toate scrierile poetice, chiar şi cele începătoare, ale unui autor care a fost înzestrat cu darul de a întrupa adînca sa simţire şi cele mai înalte gîndiri într-o frumuseţe de forme, sub al cărui farmec limba română pare a primi o nouă viaţă".

Volumul cuprinde 64 de poezii (dintre care cele trei variante la *Mai am un singur dor*); poeziile de adolescenţă sînt înlăturate. Ordinea adoptată nu e cronologică, după criterii care ne scapă ori fără nici un criteriu. *Luceafărul* e amputat de patru strofe apărute în *Almanahul României June* din aprilie 1883 şi în *Conv. lit.* Aceeaşi amputare de ordin critic o va aplica T. Maiorescu şi la *Dalila*, tipărită întîiaşi dată poate în ediţia V (ce ne e necunoscută), sub titlul *Scrisoarea V*, după ce apăruse mai întîi în *Convorbiri literare*.

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, V, p. 18.
[2] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 18.
[3] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 219.

XIX

1. Ober-Döbling; informatorii. Corespondenţa cu M. Eminescu. Memorabila scrisoare a lui T. Maiorescu de la 10 februarie 1844.

1. Criticul e informat asupra stării poetului de vărul său C. Popazu, doctorand în medicină, care în scrisoarea de la 28 noiembrie 1883 [1] îi dă amănunte asupra tuturor fenomenelor nebuniei lui delirante; peste o lună aceleaşi informaţii într-o scrisoare din 28 dec., ce nu l-a găsit, probabil, la Bucureşti, deoarece, plecat la 25 dec./6 ian. cu data de sîmbătă 31 decembrie 1883, avem un bilețel al lui T. Maiorescu, trimis chiar din Viena lui C. Popazu: „Te rog dar să treci dimineaţa (te aştept pînă la 12 ore) pe la mine, Hotel Métro-

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 170.

pole no. 95—96, ca să mergem la Eminescu". Iar în ziua de Anul nou (Duminecă 1/13 ian. 1884 [1]) : „Am fost cu vărumeu C. Popazu afară (din Viena), la Ober-Döbling, la institutul de alienaţi, Dr. Leidesdorf. Am vorbit cu Eminescu şi am văzut pe generalul Cerchez". În registrul institutului se găseşte pe data de 12 ian. 1884 : „Mesuch Maiorescu's ohne nachhaltigen Einfluss". [2] La sfîrşitul lui ianuarie C. Popazu îi raportează din nou despre starea poetului mult îmbunătăţită. „Tot timpul a fost liniştit şi clar. M-a întrebat cu mult interes, cine îngrijeşte de el şi cine plăteşte pentru el". Popazu crede că o călătorie în Italia i-ar prinde bine. [3] La 9 februarie îi raportează în a patra şi ultima scrisoare, că l-a scos la plimbare — observă că e cuprins de îngrijorare, „dacă plăteşte pentru el la institut şi cine plăteşte. Este o deosebită dispoziţie care-l preocupă în momentele cînd vorbeşte despre asta — o îngrijorare, o întristare". Revine asupra ideii unei călătorii. La 10 febr. 1884, însuşi prof. Dr. Obersteiner îi scrie lui T. Maiorescu, aducîndu-i „vestea îmbucurătoare că starea d-lui Eminescu se îndreaptă încet dar statornic". Reiese că M. Eminescu îi scrisese lui T. Maiorescu, plîngîndu-se de reaua întreţinere de la Institut ; aminteşte şi de o vizită a lui Th. Rosetti şi e şi el de părere de utilitatea unei călătorii în Italia. Miercuri 1/13 februarie criticul notează în *Însemnări* [4] : „Scrisoarea îmbucurătoare a profesorului Obersteiner (Döbling) despre starea lui Eminescu. I-am răspuns. Cu această ocazie adaugă : „Zizin Cantacuzino zicea ieri că Eminescu va răsplăti ostenelile mele pentru el cu cea mai neagră ingratitudine, căci, la o minte genială, ar fi avînd un caracter comun".

2. Preocuparea asupra izvorului mijloacelor cu care este întreţinut în casa de sănătate, Eminescu începu a şi-o exprima şi prin scrisori : „Cine plăteşte pentru mine aici — îi scria el lui Chibici la 12/24 ian. 1884, de la Döbling [5] — şi cine

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, II, p. 221.
[2] I. Grămadă, *op. cit.*, p. 38.
[3] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 173.
[4] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 227.
[5] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 157.

are grijă de mine ? D. Maiorescu a trecut pe aici dar a stat mai puţin de un minut, încît, deşi mi-am venit în fire de mai bine de două săptămîni, nu ştiu absolut nimic asupra sorţii care mă aşteaptă, căci sper că nu voi fi condamnat a petrece ani întregi fără necesitate. Doctorii de aici îmi vorbesc de dl. Maiorescu şi de tine. Eu ştiu despre tine că tu n-ai mijloace pentru a îngriji de mine în starea în care sînt. Îmi sînt dar necunoscute măsurile pe care d. Maiorescu va fi binevoit să le ia în privirea mea etc." (tonul protocolar vine probabil din faptul că era sigur că scrisoarea va fi arătată lui T. Maiorescu).

Îngrijorările şi le exprimă şi faţă de T. Maiorescu însuşi într-o scrisoare de la 4/16 februarie 1884 [1] :

„Astăzi ieşind din casa de sănătate pentru vreo două ore mă folosesc de vizita ce o fac nepotului d-voastră d. Popazu pentru a vă adresa aceste şiruri. Sînt mai bine de trei săptămîni de cînd au încetat toate simptomele boalei de care am suferit, încît, dacă ar fi stat în putinţa mea, aş părăsi institutul fie pentru a schimba mediul în care mă aflu, fie pentru a mă întoarce în ţară. Cu toate acestea nu ştiu dacă pentru un asemenea sfîrşit va fi cu putinţă a se realiza mijloacele necesare.

Amintirea stării mele trecute e foarte slabă, încît pe mine însumi mă miră lungimea timpului în decursul căruia nu mi-am putut da seama de nimic. Punînd în socoteala acelei stări toate neajunsurile şi supărările, pe care le-am putut cauza atît dv. cît şi altor amici binevoitori, cutez a solicita din nou îngăduinţa dv. şi a vă cere ca, prin cîteva şiruri, să mă lămuriţi dacă am perspectiva de a mă întoarce curînd în ţară.

În aşteptarea unui răspuns, rămîn al dv. cu toată supunerea şi stima."

Ca răspuns, peste cîteva zile (10/22 febr. 84) — T. Maiorescu îi trimite acea memorabilă scrisoare, cea mai frumoasă din cîte a scris, reprodusă de multe ori, dar care ar trebui reprodusă mereu, fiindcă nu numai că-l spală pe critic de toate învinuirile de a nu-l fi ajutat pe poet, dar dă şi o dovadă de înălţime sufletească şi de arta lui de a exprima lucruri deli-

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 159.

cate într-o formă persuasivă, învăluitoare, ca să înăbuşe toate scrupulele şi sentimentele de umilinţă ale marelui poet bolnav ; ea cuprinde şi elogiul lui plenar în formule definitive ce răscolesc emoţia cititorului cel mai indiferent. O reproducem pentru a fi citită religios, silabă cu silabă şi pentru umanitatea ei şi pentru fineţea expresiei :

„Scrisoarea d-tale către mine şi scrisoarea de mai înainte către Chibici le-am citit eu cu familia mea şi cu toţi amicii d-tale, cu o nespusă bucurie. Căci ne-a fost dovada sigură despre deplina d-tale însănătoşire. Nu te mira că-ţi vorbesc mai întîi de bucurie, deşi amîndouă scrisorile sînt triste şi concepute sub un fel de «deprimare a moralului» cum ar zice galomanii noştri. Căci eu cred că tristeţea d-tale e trecătoare şi desigur neîntemeiată, pentru noi rămîne dar bucuria curată.

Vezi, d-le Eminescu, diagnoza stării d-tale trecute este astăzi cu putinţă şi este absolut favorabilă. Se vede că din cauza căldurilor mari, ce erau pe la noi în iunie 1883, d-ta ai început să suferi de o meningită sau inflamaţie a pieliţei creierilor, mai întîi acută apoi cronică, din care cauză ai avut un delir continuu de peste cinci luni, pînă cînd s-a terminat procesul inflamaţiei. În tot timpul acestui vis îndelungat ai fost de o veselie exuberantă, încît e păcat că nu ai păstrat nici o aducere aminte a trecutului imediat. «Was nützt die Heiterkeit, wenn sie nur in errinnerungslosen Traum verläuft ?» Ei, acum ai ieşit din vis, precum trebuia să ieşi şi ţi-ai ridicat conştiinţa. De aici nu poţi lua motiv pentru atîta greutate sufletească, cu tot pesimismul d-tale. Nici griji materiale nu trebuie să ai. În privinţa aceasta iată cum stau lucrurile. Chibici pleacă poimîne duminecă la Viena şi va fi dar luni la 4 ore la d-ta în Ober-Döbling precum ţi-am telegrafiat alaltăieri. El vine pentru ca în înţelegerea cu dr. Obersteiner şi după sfatul lui să te scoată din institut şi să facă împreună cu d-ta o excursie de vreo 6 săptămîni spre sudul Alpilor, poate pînă la Venezia, Padua, Florenţa. Are mijloace băneşti pentru aceasta şi — se-nţelege — pentru împrospătarea garderobei d-tale, care va fi stat şi ea ca în vis aceste 7 luni.

După aceasta, dacă nu va fi indicată vreo cură la băi la Hall, de ex. vă veţi întoarce împreună în ţară, unde trebuie

să te mai odihneşti cîteva luni pentru a te întrema fiziceşte deplin. Teodor Rosetti te invită să petreci aceste luni la moşia Soleşti, unde îţi va pregăti primirea în modul cum îl vei dori d-ta.

După aceasta, aşadar pe la august, în urma intervenirii reginei (Carmen Sylva), care îţi poartă cel mai sincer interes, vei fi numit în vreo funcţie, care să-ţi convină de ex. Bibliotecar al Universităţii. De aici înţelegi că despre vreo îngrijire pentru existenţa d-tale materială şi viitor, nu poate fi vorba.

De vrei să ştii cu ce mijloace eşti susţinut deocamdată ? Bine, domnule Eminescu, sîntem noi aşa de străini unii de alţii ? Nu ştii d-ta iubirea şi (dacă-mi dai voie să întrebuinţez cuvîntul exact, deşi este mai tare) admiraţia adeseori entuziastă ce am şi eu şi tot cercul nostru literar pentru d-ta, pentru poeziile d-tale, pentru toată lucrarea d-tale literară şi politică ? Dar a fost o adevărată explozie de iubire cu care noi toţi prietenii d-tale şi (numai aceştia) am contribuit pentru puţinele trebuinţe materiale ce le reclama situaţia. Şi n-ai fi făcut şi d-ta tot aşa din mult-puţinul ce l-ai fi avut cînd ar fi fost vorba de orice amic, necum de un amic de valoarea d-tale ?

Acum trebuie să mai ştii că volumul de poezii ce ţi l-a publicat Socec, după îndemnul meu în decembrie anul trecut a avut cel mai mare succes, aşa încît Socec stă încă uimit. În aceste 7 săptămîni de la apariţia lui, s-au vîndut 700 de exemplare, o mie este toată ediţia şi de pe acum trebuie să te gîndeşti la ediţia doua, care va fi reclamată pe la toamnă şi în care vei putea face toate îndreptările ce le crezi de trebuinţă. Poeziile d-tale sînt astăzi citite de toate cocoanele, de la Palat pînă la mahala la Tirchileşti şi la întoarcere în ţară te vei trezi cel mai popular scriitor al României. «Was ich mir dafor Koofe». Aşa cum este dar tot nu este rău, cînd te simţi primit cu atîta iubire de compatrioţii tăi.

Aşadar, fii fără grijă, redobîndeşte acea filozofie impersonală ce o aveai întotdeauna, adaugă-ţi ceva veselie şi petrece în excursia prin frumoasa Italie şi la întoarcere mai încălzeşte-ne mintea şi inima cu o rază din geniul d-tale poetic, care

este şi va rămîne cea mai înaltă încorporare a inteligenţei române.

La revedere cu bine şi o caldă strîngere de mîna de la toţi prietenii şi mai ales de la al d-tale devotat

T. Maiorescu

Mai scrie-ne cîte un rînd din Italia, dacă ai vreme în mijlocul impresiilor de acolo".

Scrisoarea a rămas fără răspuns, după cum vedem din altă scrisoare către Chibici.

XX

1. A. Chibici la Viena. 2. Demersuri la Iaşi.

1. A. Chibici-Rîvneanu e trimis la Viena ca să-l aducă în ţară, după o călătorie probabilă în Italia, pe care o şi porniră în ziua de 26 februarie. La 8/20 martie T. Maiorescu îi scria la Florenţa. [1]

„Prima scrisoare a d-tale cea de la Viena nu am primit-o. De cîtva timp, poşta noastră e mai neglijentă. Am primit o scrisoare din Florenţa. Nu am trebuinţă să-ţi spun impresia ce ne-a făcut-o. Te rog acum de un lucru. Fiindcă amicul nostru (Eminescu) pare aşa de doritor de ţară, întreabă-l unde anume şi cum vrea el să trăiască aici ? De *Timpul* nu mai poate fi vorba, fiindcă toată această întreprindere ziaristică e în momentul de faţă de a înceta sau de a se contopi cu *Binele public* şi alte asemenea idei. Ştii că Teod. Rosetti a oferit d-lui Eminescu să şadă la d-sa la Soleşti, cîtva timp. Nu ştiu dacă dl. Em. va fi mulţumit în singurătatea aceea complectă de la Soleşti.

Vrea să meargă deocamdată la Iaşi la Creangă ? Noi am despăgubi pe Creangă în asemenea caz de cheltuială şi am

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 175.

continua a da d-lui Em. un ajutor lunar pînă vom găsi o ocupaţie definitivă care să-i convie.

Vrea să meargă la Rîmnicul Sărat la fratele său ofiţerul ? Poate să meargă la Botoşani la căsuţa părintească ?

Fă bine şi răspunde-mi pentru a-ţi mai scrie atunci şi eu un rînd poste-restante Viena. Căci d-ta de la Viena vei avea a hotărî dacă te întorci direct la Bucureşti cu Em. sau mergeţi întîi împreună la Iassi şi te întorci apoi singur la Bucureşti. Mai scrie-mi totodată, fiindcă s-a pierdut scrisoarea din Viena, care este părerea lui Obersteiner asupra dietei de urmat mai departe.

Şi în orice caz nu uitaţi că toţi prietenii vă urmăresc cu cea mai caldă simpatie prin frumoasele locuri unde vă aflaţi şi vă doresc la amîndoi să petreceţi în voie bună puţinele momente de călătorie, care au să vă distragă din cenuşeria vieţei de toate zilele care vă aşteaptă cu toată plictiseala ei la întoarcere.

Dar amicul Em. de ce nu-mi răspunde la scrisoarea mea, ce sper că a primit-o la Viena în preziua plecării de acolo ?"

Cum nu primi la timp răspuns de la Chibici (scrisorile se încrucişaseră), el reveni prin altă scrisoare (14 martie 1884), de data asta trimisă la Viena poste-restante :[1]

„Te rog vino cu Em. dacă starea sa continuă a se îndrepta direct la Iassi. Vorbeşte acolo cu Missir. Noi credem că Em. să stea deocamdată sau cu Creangă sau cu preotul Ienăchescu în Iassi. Sau poate să meargă la Ipoteşti, unde se află acum soru-sa Harieta (aflu dintr-un ziar de aici că fratele său mai mare, care se afla acolo a murit de cîteva zile). Am scris sorei pentru succesiunea rămasă de la bătrînul. Îndată ce-mi va răspunde comunic rezultatul lui Missir pentru ca să-l afli d-ta la sosirea în Iassi.

Şi din vînzarea cărţilor la Socec vor fi vreo 500 fr. Nu ar fi bine să întrebi la Viena pe Obersteiner cum să fie dieta lui Em. mai departe ? Şi ce ocupaţie sfătuieşte el ? Să-l duci pe Eminescu ca să-l vadă, va fi greu.

De ce nu-mi răspunde Em. la scrisoarea mea, primită încă la Viena ? Al d-tale devotat şi nerăbdător după ştiri". [2]

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 178.

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, Scrisoarea din 14/26 martie 1884.

E greu de conceput o solicitudine mai îngrijorată de soarta unui prieten. Solicitudinea i se mai îndreaptă, în adevăr, şi la succesiunea bătrînului Eminovici. Cum Harieta se interesează de sănătatea fratelui său, îşi atrase această replică drastică a lui T. Maiorescu : „Departe de a fi supărat că mă întrebaţi despre starea actuală a fratelui dvs. Mihail, daţi-mi voie a vă spune că m-am mirat cum de nu m-a întrebat nimeni din familia lui, de cînd este trimes de noi la Viena. Nu-mi pot explica această indiferenţă a familiei, mai ales găsesc inexplicabil pe fratele său ofiţerul. Dar, în fine, bine că mă întrebaţi măcar acum".

După ce-i dă explicaţiile cerute, încheie : „Întrebarea este acum în ce mod să trăiască vreo 4—5 luni la ţară, cît îi mai trebuie pînă se va întrema deplin ? După acest timp ne vom îngriji noi ca să aibă o funcţiune mai liniştită. Poate să vie la Ipoteşti ? Sau aveţi altă propunere ? Încă o întrebare îmi permit. Bătrînul dv. tată cînd a fost la mine la Bucureşti în august anul trecut, mi-a spus că tot capitalul său mobil era de 18.000 franci ! Care este partea care îi revine acum lui Mihail, după moartea tatălui său ? Aud că şi fratele cel de la ţară a murit".

În scrisoarea din 14/26 martie trimisă încă din Florenţa, încrucişîndu-se cu cea a lui T. Maiorescu, expediată în aceeaşi zi la Viena, A. Chibici-Rîvneanu îi comunică criticului că dorinţa lui M. Eminescu era să se întoarcă la Bucureşti şi nu la Iaşi ; îşi fixează plecarea din Florenţa la Viena la 17/29 [1]. Starea sănătăţii poetului se ameliorase : „el priveşte însă călătoria în Italia ca cea mai nenorocită idee şi mă duşmăneşte că l-am adus aici, a devenit mai nervos, nu-i place nimic". Apoi alte amănunte în privinţa regimului şi a banilor.

2. T. Maiorescu şi făcuse demersuri la Iaşi pentru găsirea unui adăpost poetului. La 25 martie 1884, P. Missir îi scrie [2], că „nu s-a găsit alt adăpost mai bun pentru amicul nostru decît casa lui Pompiliu, care ca unul ce este prezident de Ca-

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, p. 179.

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, p. 180.

racudă, are o singură odaie şi acea într-o casă locuită de mai mulţi în centrul oraşului fără grădină. Cum însă ţine locuinţa lui cu luna, ar fi uşor să se mute la un loc mai potrivit".

Văzînd că nu mai era vorba de Bucureşti ci de Iaşi, el telegrafiază pe ziua de 24 martie/5 aprilie 1884 lui Chibici poste-restante Viena, „primit scrisoare. Dacă nu posibil altfel, veniţi Bucureşti. În orice caz telegrafiaţi ziua şi ora sosirii dacă Iaşi, dacă Bucureşti" [1].

Şi de data asta întreaga familie Maiorescu e răscolită de apropiata sosire a poetului : cea mai aprigă pare a fi fost Emilia Humpel, nemulţumită că frate-său nu lucra îndeajuns pentru dînsul. Acestei situaţii îi răspundea scrisoarea Mitei către Emilia :

„Luni (trei ore după primirea scrisorii tale)

Cu scrisoarea ta am fost astăzi la regina, ea a citit-o şi a promis să vorbească chiar astăzi cu Ministrul, la Academie. Eminescu soseşte aici mîine seara, amicul său Simţion a pregătit o cameră pentru dînsul (invitaţia noastră a fost refuzată) şi domnii se duc, firește, cu toţii la gară ca să-l primească. Nu, nu, nu sîntem nici noi aşa de răi, după cum ţi se pare. De altfel, primisem penultima ta scrisoare vineri şi am răspuns luni sau marţi, deoarece am fost duminecă la Sinaia fără să pot vorbi mai înainte cu Titus. De 18 zile însă nu poate fi vorba. Prima ta scrisoare a ajuns în mîinile mele la 28 martie, a doua e scrisă la 5 aprilie. Totuşi toate acestea sînt indiferente, ai fost violentă şi de aceea cam nedreaptă. Adese sînt şi eu la fel, găsesc că Titus e lăsător, prea filozof, aş voi să se puie mai mult suflet în această chestie spre a salva sufleteşte pe Eminescu. Titus zice că-i zadarnic. Dar vezi că de cele mai multe ori a avut Titus dreptate în viaţă, iar nu noi femeile. Afară de aceasta nu mă pot aştepta — vai ! — la prea mult din partea reginei ; nu e ca la un ministru, care semnează un decret şi atunci lucrul e soluţionat. Toţi au fost împotriva venirii aici a lui E. El e amarnic de supărat

[1] T. Maiorescu, *Insemnări*, II, p. 238.

pe Titus, fiindcă i-a publicat poeziile, apoi aici s-a întîmplat izbucnirea (boalei) iar E. vrea şi acum sînt bucuroasă că-i pot spune personal, cît de fericiţi sînt toţi". [1]

XXI

1. Întoarcerea lui M. Eminescu. Scrisoarea lui T. Maiorescu către Emilia Humpel.

1. Întoarcerea poetului avînd loc la 27 mai, criticul notează [2] : Seara la 8 Eminescu reîntors cu Chibici din Florenţa. „Eu la gară cu mai mulţi. Mai pe urmă Chibici la noi cu Rosetti şi nevastă-sa, Kremnitz cu Mite, Burghele, Jacques, Slavici, povestind despre Eminescu." [3]

Poetul n-a rămas la Bucureşti decît vreo zece zile. Pe data de 6/18 aprilie găsim aceste rînduri în *Însemnări :* „Acum aci, întîi să determin pe Eminescu să plece la Iaşi şi să-l însoţesc la gară. Apoi de mîne încolo (este) posibilă liniştea sărbătorilor".

Apoi :

Telegramă :

„D-nei Humpel,

Iaşi

Eminescu restabilit soseşte la Iaşi, mîne sîmbătă amiazi cu trenul din Bucureşti. Înştiinţează amicii. Îngrijiţi odaie. Chibici aduce scrisoare cu amănunte.

T. Maiorescu

Scris scrisoare Emiliei, cu amănunte despre Eminescu, care are memoria întreagă dar fără voinţă, are nelinişte în privinţa existenţei sale, avariţie de bani."

Reproducem acum iarăşi în întregime scrisoarea către soru-sa Emilia Humpel, trimisă cu Chibici ca pe un document

[1] C. Meissner, *Despre T. Maiorescu, Mareşal Averescu şi M. Eminescu*, în *Conv. lit.*, Nr. jubiliar, ian.-mai 1937, p. 24.

[2] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 239.

[3] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, VI, p. 51.

de solicitudine, de umanitate, încît nici nu ştii dacă vine de la un prieten, de la un doctor, de la un tată şi chiar de la o mamă întru atît grija lui e de afectuoasă şi de multiplă :

„Bucureşti

Vinerea Mare, seara, 1884

Dragă Emilie,

Cred că scrisoarea aceasta soseşte prin d. Chibici deodată cu Eminescu. Spun „cred" deoarece Eminescu este lipsit de voinţă şi hotărîre, iar eu încă nu sînt tocmai sigur că-l vom duce la gară (l-a dus).

În ceea ce priveşte gîndirea logică şi-a revenit complet. Extraordinara lui memorie de totdeauna, aceeaşi desăvîrşită şi evidentă. Mai observ însă oarecare trăsături patologice.

1. Lipsa de voinţă : nu face nimic neîndemnat, nechemat, neadus, la masă, la bărbierit etc.

Aşadar de toate aceste trebuie să îngrijească cineva zilnic sau aproape zilnic. Dimineaţa i se va da regulat cafea cu lapte, apoi i se va servi masa. Regim : vinul nu-i exclus, însă puţin, cafeaua neagră şi ceaiul oprite. Fumatul permis, plimbări.

2. Bolnăvicioasă preocupare de mijloace pentru existenţă imposibil de înlăturat nici cu argumente raţionale. Trebuie să aşteptăm aşadar refacerea sistemului său nervos în starea normală.

3. Zgîrcenia şi lăcomia de bani cu totală lipsă a oricărei demnităţi personale. Primeşte de la oricine cîţiva franci şi se plînge oricui ca să-i capete, deşi poartă cu dînsul încă din Viena 850 franci, pe care-i tăinuieşte faţă de oricine e dispus să creadă şi din care nu vrea să scoată nici 50 de bani pentru bărbierit. Prin urmare să nu vă înşele idealismul. Cum am mai spus mai stăruie o rămăşiţă patologică.

Poate că ar fi chiar bine ca din cînd în cînd să fie de-a dreptul forţat să dea ici şi colo din cei 850 franci ca un exerciţiu pentru completa revenire.

4. Nu-l interesează de loc chestiunile spirituale, nici familiare ş.a.m.d. E tăcut şi liniştit, nu vorbeşte neîntrebat, cînd îl întrebi însă ceva, răspunde cu toată luciditatea.

Aşadar : mîncarea, aerul, mişcarea, liniştea vor desăvîrşi în 4—6 luni cura.

Ieri a fost împreună cu Mite, la regina, care s-a arătat plină de atenţie faţă de el. Ce folos că regina aproape n-are nici o putere să obţină ceva de la stat.

Am vorbit cu Ministrul Cultelor, care în curînd (în vreo zece zile probabil) va emite un decret de numire a lui Eminescu, numai de formă, ca bibliotecar al Universităţii Iaşi, cu un salar efectiv de 285 franci lunar. Postul de bibliotecar îl ocupă acum profesorul Caraiani — un burghez borţos şi ca atare împrietenit cu Aurelian. [1] De bună voie nu va ceda. Te rog comunică tuturor cunoscuţilor că eu am aranjat cu ministrul în următorul mod : el, Caraiani, îşi dă demisia, numai de formă. Eminescu este numit de asemenea numai de formă, nu-şi ia slujba în primire sau se prezintă numai din cînd în cînd. Aşa că de fapt tot Caraiani rămîne bibliotecar şi continuă să-şi încaseze salariul. Salariul lui Eminescu însă de 285 franci lunar îl plătim noi.

Hotărîţi cu prietenii de acolo cui să expediem banii. Chibici îţi va aduce primul salar (8 aprilie—8 mai), pe care-l încredinţezi casierului, asupra căruia aţi căzut de acord, luînd o chitanţă.

Contribuţiile lunare pentru Eminescu vor continua atît la Iaşi cît şi la Bucureşti.

Deocamdată nu-i rezonabil să se dea lui Eminescu banii, pe care îi ascunde şi pe urmă se plînge străinilor că n-are nimic. Deci, cineva trebuie să aibă permanentă grijă de el, de îmbrăcăminte, de mîncare, să-i plătească serviciul şi să-i schimbe hainele. Bani să i se dea numai pentru cheltuieli mărunte.

Totuşi tu şi Humpel veţi vedea cel mai bine cînd i se va ameliora starea şi cînd va fi necesar o altă comportare.

Şi astfel vine acum rîndul prietenilor din Iaşi să-şi arate zilnic solicitudinea pentru Eminescu şi grija de nevoile lui.

Trebuie să adaug aici că chestiunea bănească n-are, firește, nici o importanţă.

[1] P. S. Aurelian.

Hotărîţi întîi acolo suma lunară pentru întreţinerea lui, comunicaţi-mi cît puteţi aduna în Iaşi şi în tot cazul rog să se rezerve partea mai mare pentru Bucureşti. Eu voi trimite regulat partea fixată de voi. Se întîmplă ceva neprevăzut şi este nevoie de bani, telegrafiaţi-mi şi imediat mă voi conforma.

Şi acum la revedere, încep abia mîine să răsuflu. Alaltăieri am avut una din cele mai furtunoase şedinţe la Cameră, o încordată sesiune la Academie. *Cînd l-oi şti pe Eminescu plecat, ajuns cu bine şi aşezat în Iaşi atunci abia îmi voi permite să mă gîndesc la ale mele.*

Tare aş vrea ca el să aibă un pat călduţ într-o cameră a lui, se înţelege alături de cea a unui prieten, care să-i îngrijească zilnic cel puţin de mîncare."

Cine îşi poate reţine lacrimile faţă de această solicitudine ?

Peste o lună T. Maiorescu o întreţine din nou pe soru-sa despre tot ce-l privia pe M. Eminescu, demersuri şi speranţe.

„Potrivit îndemnului meu, îi scria el la 5/17 mai 1884 [1], Socec trimite azi lui Missir peste 600 de fr. pentru casa de întreţinere a lui Eminescu. Banii sînt din vînzarea poeziilor. Pentru 8 mai pînă la 8 iunie aţi şi primit banii, cu aceştia 600 e asigurată întreţinerea pînă la 8 august. Între timp merg contribuţiile înainte. Ajung 250 de franci pe lună ? Nici vorbă că e lesne de mărit suma, dacă găsiţi aceasta nimerit.

Proiectul cu numirea pro-forma a lui E. ca bibliotecar contra căreia te-ai pronunţat aşa de hotărît era singurul lucru cu putinţă cu actualul Ministru (P. S. Aurelian). O numire serioasă cu salar e pentru moment nerealizabil. Cu vremea da.

De ce nu face nimic regina, de ce şi de ce ?

Da, de ce ?

S-a dat aceasta destul a înţelege, şi ei şi regelui şi guvernului. Tocmai că nu se poate face ceva decît atunci cînd poţi face singur. Ca să-ţi explic care-s piedicile, e zadarnic. Verbal odată despre aceasta.

[1] C. Meissner : *Despre T. Maiorescu, Mareşal Averescu şi M. Eminescu*, în *Conv. lit.*, nr. jubiliar, ian.-mai 1937.

Deocamdată e un punct cîştigat acesta, că existenţa materială a lui Eminescu este asigurată pe timpul cît are nevoie.

De altfel, l-am putut îndupleca pe ministru să-i dea o misiune oficială (gratuită) la Iaşi, anume de a cerceta documente (împreună cu Burlă). O şi fi primit adresa sau îi va veni curînd.

La apropiata schimbare a ministrului, Eminescu va fi numit fără îndoială la Iaşi, într-un post plătit de stat." [1]

XXII

1. M. Eminescu la Iaşi. 2. Scrisoarea desperată a lui Miron Pompiliu.

1. De la Iaşi, criticul e informat despre poet, de fidelul P. Missir, şi probabil de soru-sa Emilia, a cărei corespondenţă nu s-a publicat pînă acum (credem, va fi o sursă de informaţie de mare valoare). Primul raport al lui P. Missir e de la 13 mai 1885. M. Eminescu a trebuit să se mute de la Miron Pompiliu, deoarece camera rezervată anume pentru dînsul s-a închiriat ; s-a mutat la Burlă, unde nu-i plăcea viaţa în comun. Deşi are asupra-i 1500 lei, a devenit „zgîrcit", nu se îndură să-şi cumpere lucruri de schimb. Numirea în locul lui Caraiani nu s-a făcut, subscrierea continuă şi la Iaşi printre prieteni. „Acum eu, deşi strîng înainte, nu ştiu, dacă este de vreun folos să-i dăm acum aceşti bani şi cei ce se vor mai strînge sau dacă nu ar fi mai bine să-i dăm pe urmă în timpul vacanţelor sau şi mai tîrziu, cînd ar fi nevoie." Moralul poetului e însă scăzut ; el se crede „ein aufgegebener Mensch". Vine şi pe la Junimea, „dar întunecat". După vacanţă, la 30 august, alt raport : M. Eminescu pare mai bine, dar tot fără iniţiativă. Unii prieteni de specia lui Petru Grigoriu îl atrag la chefuri. „De-altminterea tot glumeşte, ba că vrea să se facă călugăr, ba că nu găseşte stricnină, ca să-şi curme zilele."

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 182.

Emilia era nemulţumită că nu se lucrează mai activ pentru poet ; acestei nemulţumiri îi răspund rîndurile lui T. Maiorescu dintr-o scrisoare de la 27 sept. 1884 [1]. „La aceasta nici un răspuns din parte-ţi. (Erai pesemne supărată pe mine din cauza lui Eminescu, cea mai stranie, nemotivată, nedreaptă supărare ce mi-o pot închipui.) Eminescu e numit subbibliotecar, el însuşi a consimţit să accepte acest post."

Miercuri 24 oct. 1884 împreună cu T. Rosetti, Delavrancea, Chibici şi Caragiale, iar de la Mircești şi cu V. Alecsandri, T. Maiorescu pleacă la Iaşi pentru aniversarea *Junimii*. „Joi seara, notează el, banchetul. Foarte mulţi şi Urechia, un tînăr Cuza, Eminescu, prof. Ralet etc. Foarte vesel. Mare efect lectura lui Caragiale. *Scrisoarea pierdută*. Pînă la 1 noaptea." [2] Asupra acestui banchet, în care T. Maiorescu îl proclamă pe V. Alecsandri „rege al poeziei" în chiar prezenţa uriaşă a lui M. Eminescu, avem un reportaj al lui Delavrancea în *România liberă* 30 oct. 1884 şi republicat de Şerban Cioculescu în *Revista tineretului*, nr. 1 şi 2 din 1943.

Nu ştim care e participarea, dar se poate bănui, a lui T. Maiorescu şi în numirea poetului ca suplinitor de geografie şi statistică al şcoalei comerciale, unde a funcţionat, cu destulă neplăcere, în anul şcolar 1 oct. 1884—1 sept. 1885 [3].

În vara acestui an, în august, îl găsim la Liman pentru băi de nămol din cauza ulcerelor la picioare ce-i reapăruseră. Oarecare amănunte ne dă poetul într-o scrisoare către Vasile Burlă, din 18 august. Cere şi vreo sută de ruble. „Iar de nu le veţi trimite, vor îngriji cinovnicii ruşi pentru mine în vreo încăpere a onorabilei poliţii." [4]

În acelaşi timp în *Însemnările* lui T. Maiorescu găsim notat : „Vineri 30 aug./11 sept. 85. Primit de la Socec 500 lei aconto pentru Eminescu a 2-a ediţie a poeziilor lui". Întorcîndu-se de la Iaşi, unde fusese pentru un proces, el notează : „Joi 5/17 sept. 1885. Eminescu încă la Liman, lîngă Odesa. I-am adus

[1] C. Meissner, *Despre T. Maiorescu, Mareşal Averescu şi M. Eminescu*, în *Conv. lit.*, nr. jubiliar, ian.-mai 1937.

[2] T. Maiorescu, *Însemnări*, II, p. 269.

[3] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 423.

[4] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 161.

şi i-am lăsat lui Humpel cei 500 de lei de la Socec *ca à compte* pentru a 2-a ediţie a poeziilor sale".

2. Numit la Biblioteca Universităţii tot prin mijlocirea lui T. Maiorescu, purtarea lui devine deplorabilă. Dintr-o scrisoare din 14 mai 1886 a lui Miron Pompiliu către T. Maiorescu vedem că sănătatea i se înrăutăţeşte.[1] E în această intervenţie energică a prietenului ieşean un semn că solicitudinea Bucureştilor şi chiar a lui T. Maiorescu începuse poate să slăbească : „Daţi-mi voie să vă arăt în următoarele rînduri că trebuiesc numaidecît luate măsuri pentru a veni în ajutorul lui Eminescu, dacă nu voim ca să-l vedem iarăşi în starea nenorocită în care a fost sau în starea celui mai decăzut şi mai ticălos om din lume". Toate elementele demnităţii poetului („nu mai ştie nimic de respect şi de ruşine — cu purtarea sa, cu apucăturile cele necuviincioase, în scurt, cu toată atitudinea sa, se face pe zi ce merge mai nesuferit") şi încheie categoric : „Vă rog cu toată stăruinţa să închipuiţi vreun mijloc ca să fie trimis într-un stabiliment de cură, unde să fie liber, dar privegheat de aproape de către medici şi supus unui regim de cură potrivit cu relele de care suferă".

Peste două săptămîni T. Maiorescu era la Iaşi pentru treburi avocăţeşti. Întors, nota, marţi 27 mai/8 iunie : „La Iaşi. Am văzut şi pe Eminescu, care devine din nou direct alienat".

XXIII

1. Al doilea acces de alienaţie mintală : ospiciul de alienaţi de la Mănăstirea Neamţ. 2. Readucerea lui la Botoşani : cerşetoria publică. 3. Corespondenţa T. Maiorescu — M. Eminescu.

1. Nu mai avem nici o ştire în *Însemnări*, nici în scrisorile publicate pînă acum despre rolul jucat de T. Maiorescu în izbucnirea celei de a doua demenţe. La

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 188.

9 noiembrie 1886 poetul fu internat la Ospiciul de alienaţi de la Mănăstirea Neamţ, unde rămase pînă la 10 aprilie 1887. Din lipsă de documente nu putem nici măcar schiţa participarea criticului şi a prietenilor bucureşteni la ajutorarea poetului în această ultimă fază a vieţii lui. Se poate totuşi afirma că solicitudinea a scăzut, grija bolnavului trecînd mai ales asupra prietenilor ieşeni, a unor tineri entuziaşti, a unor doamne din Iaşi şi mai ales a Corneliei Emilian ; începe epoca degradantelor liste de subscripţie lansate prin ziare, în contra cărora avea să protesteze însuşi Eminescu într-un moment de luciditate din Ospiciul de alienaţi de la Mănăstirea Neamţ. „Nu te pot încredinţa îndestul, scria el lui Al. Vlahuţă[1], cît de odioasă e pentru mine această specie de cerşetorie, deghizată sub titlul de subscripţie publică, recompensă naţională etc. E drept că n-am bani, dar aceasta e departe de a fi un motiv pentru a întinde talgerul în public. Te rog dar să desistezi cu desăvîrşire de la planul tău, oricît de bine intenţionat ar fi, de a face apel la public. Mai sînt destule alte mijloace onorabile pentru a-mi veni în ajutor, iar cel propus de voi e desigur cel din urmă la care aş avea vreodată de recurs."

Junimiştii de la Bucureşti, marii lui prieteni, care procedaseră atît de discret, cu ocazia primei lui nebunii, l-au lăsat, astfel, pradă unei publicităţi, cu un adevărat aspect de „cerşetorie".

2. Adus la Botoşani, demenţa îl întunecă din nou ; din corespondenţa Henriettei cu Cornelia Emilian se cunoaşte calvarul lungei lui agonii fizice şi morale. Se porniră colecte cu o publicitate dezonorantă, se dădură concerte, V. A. Morţun şi A. C. Cuza interveniră şi cu obolul lor personal[2] ; se înaintă Consiliului general judeţean o petiţie semnată de 60 de persoane pentru a-i veni în ajutor, cu o frazeologie de felul acesta : „Copil al nostru ! Product din sîngele acestor locuri ! Nu voim ca viitorul să arunce asupra-ne vălul ruşinii

[1] O scrisoare autografă a lui M. Eminescu în *Universul literar*, nr. 24 din 16 iunie 1913.

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 164.

şi un oprobiu fără margini. Eşti fala noastră şi nu te-om părăsi etc." Boala înrăutăţindu-se, poetul fu transportat la Iaşi la Ştefan Emilian ; un consult de medici localnici la 14 iulie 1887 îl trimisese la Hall unde şi plecă însoţit de doctorandul Focşa; întors la Botoşani în septembrie e mai lucid şi are o oarecare activitate sau, mai ales, plănuieşte să aibă. Deşi nu ducea lipsă de nimic, din această epocă datează lamentabila lui scrisoare, cu un simţ de demnitate atît de scăzut către V. G. Morţun pe ziua de 10 noiembrie 1887 : „Mult iubite amic, boala îndelungată de care am suferit m-a împiedicat de la ţinerea unei corespondenţe regulate. Acum fiind întrucîtva mai restabilit, viu a vă ruga să v-aduceţi aminte de mine, de lipsa aproape absolută de mijloace de subzistenţă în care mă aflu. Dacă vă e cu putinţă de a-mi veni în ajutor, vă rog a o face cît de curînd, căci cea mai neagră mizerie mă ameninţă". *Quantum mutatus ab illo !* Chiar în zilele acele M. Eminescu primise 600 lei produşi de o serată literaro-muzicală dată în beneficiul lui [1]. În acelaşi timp Scipione Bădescu publica în *Curierul român* relaţiuni alarmante despre starea poetului, declarînd : „...nici un ajutor de nicăieri ! — Ce timpuri, ce societate, ce barbarie !"

3. Dintr-o scrisoare a Henriettei către Cornelia Emilian din 27 febr. 1888 reiese nemulţumirea poetului faţă de T. Maiorescu : „D-lui T. Maiorescu nu i-a scris să tipărească o ediţie nouă, zicîndu-mi că de nu va căpăta pensie va tipări o ediţie nouă şi atunci îşi va procura mulţi bani. El e cam supărat pe dl. Maiorescu pentru că i-a scris recomandat, rugîndu-l foarte călduros pentru Biblioteca lui şi nişte manuscrise, pe care el ar voi să le mîntue şi nici un răspuns n-a primit pînă acum".

Cu privire la plănuita ediţie a III-a T. Maiorescu i-a scris poetului prin mijlocirea d-rului Isaack, după cum reiese din această scrisoare din 5 febr. 1888 a Henriettei către Cornelia Emilian : „După expedierea epistolei lui Mihai către mata a venit doctorul Isaack aducînd o scrisoare de la d. Maiorescu adresată lui, rugîndu-l s-o deie lui Mihai în mînă. Doctorul a pretextat că scrisoarea adresată lui personal a uitat-o acasă, făgăduindu-mi că îmi va arăta-o mai pe urmă. Către Mihai scrie relativ la tipărirea ediţiei a 3-a poeziilor lui, cerîndu-i şi ce a mai scris să trimită la tipar. Pentru ca Mihai să răspundă d-lui Maiorescu îi trebuie numaidecît scrisoarea d-lui Morţun ce v-am trimis-o. Vă rog, scumpă mamă, luaţi o copie şi mi-o trimeteţi imediat înapoi".

M. Eminescu îi răspunse lui T. Maiorescu la 14/26 martie 1888 :

„Mult stimatul meu domn. Vă cer iertare din toată inima pentru greşala mea de a nu fi răspuns imediat la scrisoarea dv. ce mi-a fost comunicată prin bunăvoinţa d-lui Dr. Isaack.

Cauza întîrzierii este că desigur nu ştiam ce să răspund cu siguranţă, căci o veste ce-mi sosise de la Iaşi mă pusese în îndoială de mai pot scoate o a treia ediţie sau nu. Încă pe cînd eram la Iaşi, d. V. G. Morţun actual deputat, 'mi făcuse propunerea de a scoate la lumină a treia ediţie şi într-o scrisoare ce mi-a adresat-o în urmă, 'mi anunţă chiar : «pe săptămîna viitoare scot în vînzare volumul ce-am editat». Nici pînă acum însă nu ştiu pozitiv dacă această ediţie s-a făcut în adevăr sau nu. Multele îndatoriri ce mi le-a făcut d. Morţun în timpul boalei mele m-au îndemnat să ezitez a da un răspuns afirmativ.

Dacă însă d. Morţun ar fi renunţat la ideea de a scoate ediţia a treia atunci vă rog a da urmare binevoitoarei dv. intenţii şi a încheia cu d. Socec, iar prisosul eventual de la ediţia a doua sau un acont asupra ediţiei a treia vă rog să binevoiţi a le trimite sub adresa mea prin mandat poştal (M. Eminescu, Botoşani).

Poezii nepublicate, de intercalat în noua ediţie, nu am. Vă rog, mult stimatul meu domn, a primi mulţumiri din inimă pentru interesul ce pururea mi l-aţi arătat şi să-mi daţi iertare pentru involuntara mea întîrziere. Vă rog totodată a primi respectuoase salutări de la al dv. prea plecat şi prea supus". [1]

Impresionează şi tonul protocolar păstrat de altfel întotdeauna faţă de T. Maiorescu, după o legătură de 16 ani şi cea de completă supunere şi umilinţă chiar, care se găseşte în general în toată corespondenţa lui de după boală. Nu putem

[1] G. Călinescu, *Viaţa lui M. Eminescu*, p. 414.

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 167.

şti cum a primit T. Maiorescu această schimbare de situaţie : poetul glorios al *Junimii* îngrijit de colecte publice, a căror iniţiativă era în mîna tinerilor socialişti C. Mille, V. G. Morţun [1] etc.

Ediţia V. G. Morţun *Proză şi Versuri* n-a apărut, de altfel, decît după moartea poetului, la Iaşi 1890. Ea n-a împiedicat ediţiile Socec îngrijite de T. Maiorescu. Că T. Maiorescu se mai interesa de situaţia materială a poetului, avem dovada în această scrisoare a lui Miron Pompiliu către dînsul : [2]

„După înţelegerea ce am avut cu Dv. în privinţa achitării datoriilor lui Eminescu şi în urma comunicaţiei ce mi-a făcut V. Burlă că deocamdată nu dispuneţi decît de suma de 600 lei — viu a vă ruga să destinaţi 200 lei din suma de mai sus pentru plata chirei la hotelul România. Datoria poetului la otel a fost de 300 lei, din care d-na Humpel a avut deosebita bunătate a plăti 100 lei ; pentru rest, advocatul antreprenorului otelului m-a avizat că, la caz de neplată cît mai în grabă, îmi va intenta proces".

XXIV

1. M. Eminescu la Bucureşti. 2. Moartea lui. 3. Depunerea manuscriselor lui la Academie.

1. În urma vizitei solicitate a Veronicăi la Botoşani, plecară amîndoi la Bucureşti în primăvara lui 1888, după cum o anunţă Henrietta Corneliei Emilian într-o scrisoare din 15/27 aprilie [3]. E un M. Eminescu relativ restabilit ; colaborează la *România liberă* pentru 200 de lei pe lună. În noiembrie 1888 i se votează o pensie de 250 de lei, sub

[1] „A primit 100 de franci de la unul Mortzun şi o scrisoare foarte amicală şi încă nu i-a răspuns !" scria Henrietta Corneliei Emilian la 9/13 mai 1887. Primia totuşi ajutoare şi de la Emilia Humpel „în caz de nu-ţi putea strînge, voi pleca cu banii care îi am de la doamna Humpel", scria ea la 1/13 iunie 1887.

[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IX, p. 382.

[3] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 251.

guvernul junimist şi din iniţiativa lui Iacob Negruzzi. Asupra raporturilor dintre T. Maiorescu şi poet din acea epocă avem un izvor tendenţios în volumul lui N. Petraşcu [1].

Cum într-o discuţie cineva susţinuse că *Logica de T. Maiorescu* era o simplă compilaţie, Eminescu replicase : „O compilaţie... neapărat... cum trebuie să fie orice carte didactică". „Auzindu-l, adaugă memorialistul, rămăsei un moment pe gînduri. Bietul Eminescu ! el, deşi bolnav de atîţia ani şi ducîndu-şi zilele în cea mai grozavă mizerie, rămăsese încă nobil, se simţea dator să apere cartea lui Maiorescu [2] — în vreme ce acesta cu toate că era ministru de culte de aproape un an şi cu toate că-i spusesem de cîteva ori că vedeam pe Eminescu din timp în timp, nu m-a întrebat niciodată : ce face el, unde stă, cu ce trăieşte". În notă mai adaugă că P. P. Carp, ministru de externe, îi dăduse de cîteva ori cîte trei sute de lei din cheltuielile ministrului. Raporturile dintre poet şi critic în acest an ultim al existenţei sale constituie într-adevăr o lacună în istoria noastră literară. După cele arătate aici amănunţit pentru un spaţiu de timp de 16 ani, învinuirile memorialistului sînt gratuităţi neserioase. El ne mai evoacă şi amintirea lecturii piesei *Lais* ultima făcută la T. Maiorescu. Întîia oară îi scrie tînărului şi zelosului lui prieten că nu are piesa gata, a doua oară se scuză în chip atît de umilit, ca în toate manifestările lui de după boală : „Pe la 11 1/2 o să vă caut acasă însă nu cred să fiu în stare de a mă duce la d. Maiorescu. Sînt atît de descurajat în toate privirile şi am aşa de puţină încredere în mine, încît nu cutez să mă prezint la d-sa. Vă rog dar să mă scuzaţi, dacă n-aş putea da urmare unei invitaţii, care desigur mă onorează, dar pe care pentru mii de împrejurări nu o pot urma". Lectura a avut loc la a treia întîlnire în marea emoţie a tuturor asistenţilor. În realitate, piesa era o simplă traducere a actului *Le joueur de flute* — a lui Emile Augier.

2. Asupra împrejurării morţii la 15 iunie 1889 şi a înmormîntării în ziua de 17 iunie 1889 nu ne mai oprim, fiind

[1] N. Petraşcu, *M. Eminescu*, p. 60.

[2] E de prisos să mai subliniem naivitatea acestor reflecţii.

în afară de linia preocupărilor noastre. Dăm doar notele laconice din volumul III al *Însemnărilor* :

„Joi 15/27 iunie 18 iunie 1889 ...pe la 6 ore venit Stemill (Ştefan C.-Mihăilescu) şi Vitzu la mine să-mi spună că astăzi pe la 3 ore a murit Eminescu în institutul de alienaţi al d-rului Soutzo (strada Plantelor, Bucureşti) de o embolie".

Iar :

„Duminecă 18/30 iunie 1889. Ieri sîmbătă în 17/29 iunie 1889 pe la 5 1/2 d. prînz serviciu funebru în biserica Sf. Gheorghe Nou pentru Eminescu. Eminescu în cosciug deschis desfigurat, de nu se mai cunoştea, numai sprincenele negre îl amintesc. Era de faţă în biserică Lascar Catargiu, M. Kogălniceanu, T. Rosetti, M. Mandrea, Anicuţa, eu, Stemill direct. minist. Cultelor şi o lume de şcolari şi studenţi. Pe cosciug erau 6 coroane enorme : de la Academia Română, de la Presa română, de la *Constituţionalul*, de la *Naţionalul* (conservator), de la societ. studenţilor *Unirea* şi de la *Amici* (şi eu aici).

Apoi pe jos, prin bulevard, Calea Victoriei, la cimitirul Bellu. L. Catargi a urmat pe jos pînă la Calea Victoriei, noi (eu, Teod. Rosetti, Mandrea, Anicuţa, Stemill, Laurianu etc.) pînă la Bellu. Liniştit şi frumos. Nimeni din familia lui. Au vorbit la biserică, nebunul şi ticălosul indiscret de Gr. Ventura (nepoftit), apoi la Universitate Laurian şi studentul Calmuschi (bine), iar la cimitir dr. Neagoe.

Am terminat tot ieri între 4—5 1/2 cu examenele la Universitate şi cu teza lui Rădulescu-Motru".

T. Maiorescu a plecat la înmormîntare cu studenţii ce asistaseră la examenul de licenţă al lui C. Rădulescu-Motru.

3. Ca un semn postum de interesul lui T. Maiorescu pentru opera lui M. Eminescu amintim scrisoarea lui către casa editoare Socec, din 17/29 dec. 1892, din care extragem :

„De la încetarea lui din viaţă, în 1889, vă spusesem că tot venitul viitoarelor ediţii, ce se vor publica sub îngrijirea mea, să fie destinat — în memoria marelui poet — la premiarea acelor lucrări literare scrise de studenţi români, care — pe lîngă valoarea lor — să fie în oarecare legătură cu concepţiile caracteristice cuprinse în operele lui M. Eminescu. Acum că

prin stăruinţele aceloraşi prieteni, care s-au interesat de Eminescu nu numai prin vorbe, ci şi prin fapte, s-a îndeplinit şi ultima datorie de pietate şi s-a aşezat pe mormîntul poetului din cimitirul Bellu un monument funerar cuviincios, asigurîndu-se totodată o sumă anuală pentru întreţinerea lui în bună stare — este momentul venit ca să precizăm cele convenite atunci oral.

Să hotărîm dar că pentru fiecare nouă ediţie de una mie exemplare din poeziile lui Eminescu publicate sub îngrijirea mea, dv. să plătiţi în totul 600 lei, care să stea în păstrarea dv. pentru premierile menţionate. În limitele sumelor astfel adunate, prin scrisoare deosebită să număraţi fiecărui student premiat suma destinată lui, luînd de la el chitanţă pentru plată efectuată şi păstrînd chitanţele la dv."

Gh. Teodorescu — Kirileanu, care publică această scrisoare [1], arată că a apucat să se dea numai două mici premii, între care unul lui N. Basilescu. În realitate, s-a dat şi o mie cinci sute de lei lui M. Dragomirescu pentru a-şi scrie studiul *Critica ştiinţifică şi M. Eminescu* apărut în *Conv. lit.* (1894 ; 1895 ; în vol. 1895 şi 1926 [2]). Iniţiativa lui T. Maiorescu fu oprită de intervenţia căpitanului Matei Eminescu apărută în Monitorul Oficial 1892, prin care îşi rezerva dreptul de a edita el poeziile fratelui său, după cum, vorba lui T. Maiorescu, la prima alienaţie a poetului, profitase de ocazie pentru a-i „anexa" ceasornicul.

4. Am consemnat dintr-o scrisoare a Henriettei supărarea lui M. Eminescu pentru că T. Maiorescu nu i-a trimis la Botoşani manuscrisele cerute ; refuzul criticului s-a dovedit folositor pentru literatura noastră. Treisprezece ani după moartea poetului, el oferi Academiei în şedinţa de la 25 ianuarie 1902 cele 43 de volume manuscris cu un total de 15 000 de foi, însoţindu-le cu următoarea scrisoare : „De la Mihail Eminescu posed — dăruite mie de dînsul la diferite ocazii — multe ma-

[1] *Conv. lit.*, 1906, XV, 1892/93 ; reprodusă în I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IV, p. 274.

[2] M. Dragomirescu, *Legăturile mele cu „Conv. lit."*, nr. jubiliar 1867—1937, LXX, 1—5 ian.-mart. 1937, p. 58.

nuscripte, parte poezii publicate, parte încercări, fragmente şi variante de poezii, parte studii, traduceri şi articole de proză. Toate aceste manuscripte, aşa cum se află, în cărţi cartonate, în caiete cusute şi în foi volante vi le trimit alăturat şi le dăruiesc la rîndul meu Academiei Române pentru a servi celor ce se vor ocupa în viitor cu cercetarea amănunţită asupra vieţii şi activităţii marelui nostru poet". [1]

Au trecut de atunci patruzeci de ani şi mina aceasta de materiale eminesciene, deşi studiată de mulţi cercetători, nu s-a sleit încă.

XXV

1. T. Maiorescu despre poet în „Direcţia nouă". 2. „Răspunsurile Revistei contimporane". 3. În alte ocazii. 4. În articolul: „Eminescu şi poeziile lui". Concluzii.

1. Întrucît priveşte aprecierea publică a talentului lui M. Eminescu, după afirmarea destul de categorică din *Direcţia nouă*, pe temeiul numai a trei poezii, T. Maiorescu nu s-a clintit de pe poziţia lui afirmată cu atît curaj, decît doar lărgindu-şi elogiul pe măsura însăşi a evoluţiei situaţiei poetului. Ca în toate celelalte cazuri, revenirea la un subiect atins numai în treacăt e, de altfel, rară şi întîmplătoare, cu valoarea de exemplificare pentru susţinerea unor idei generale sau din simple nevoi polemice. Vom înregistra cîteva din revenirile criticului asupra lui M. Eminescu.

2. Citarea poetului în *Răspunsurile Revistei contimporane* (1873) — (adică un an după apariţia articolului *Direcţia nouă*) e făcută din motive polemice. P. Grădişteanu atacase *Junimea* în *Revista contimporană* (1 iunie 1873) că ar fi organizată pe principiul admiraţiei mutuale, pomenind şi de „genialul d. Eminescu, pe care direcţia nouă îl pune alături de V. Alecsandri !" Ca de obicei în polemicile sale, T. Maiorescu răspunde prin reproducerea exactă a textului său :

„Cu totul deosebit în felul său, om al timpului modern în faza lui trecătoare, blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste limitele permise, pînă acum aşa de puţin format, încît ne vine greu a-l cita îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. M. Eminescu".

Şi adaugă apoi, categoric :

„Simpla alăturare a acestor rînduri pe lîngă afirmarea d-lui Grădişteanu, că noi am pus pe Eminescu imediat alăturea cu d. Alecsandri ne scuteşte de a mai insista asupra acestei prime dovezi." Punerea la punct putea fi îndreptăţită la 1873, astăzi e insuficientă. În nota unei ediţii ulterioare criticul adaugă : „Ce ar zice astăzi d. Grădişteanu, chiar dacă am fi pus pe Eminescu imediat alături cu Alecsandri precum n-am făcut-o şi nu o putem face la 1872 numai după trei poezii începătoare ale lui !" Nota ne pare iarăşi insuficientă — deoarece la data ei probabilă situaţia lui estetică şi nu socială şi naţională — era cu mult mai mare.

3. Sporadic e pomenit de alte cîteva ori alături de scriitori mai vechi şi dintre cei noi, alături de V. Alecsandri, de I. Negruzzi, I. Creangă, I. Slavici, T. Şerbănescu etc. cînd e vorba să se citeze scriitori pe linia sănătoasă a gustului, a limbii, a stilului. În raportul lui asupra traducerii lui Horaţiu de D. Ollănescu aminteşte de „admirabila odă în metru antic una singură". O citează şi încheie : „Dar Eminescu este unic". De mai multe ori îi laudă marea cultură, mai ales cînd e vorba să coboare pe alţii.

„Relativ format — scria el în 1898 despre G. Coşbuc. Căci la deplina formare, la acea înălţime a manifestării artistice la care se urcase Eminescu, nu a ajuns şi nu credem că va ajunge vreodată...

Se vede că-i lipseşte varietatea cunoştinţelor şi acea neobosită şi nemiloasă cizelare care transfigurează pe cei pătrunşi de sfinţenia formei, precum a transfigurat pe Eminescu în epoca sa de maturitate." Îl laudă cu deosebire pentru filonul popular al inspiraţiei. „Nota populară este cu atît mai

[1] *An. Ac. Rom.*, p. II, t. XXIV, 1902, p. 15.

bine venită — scria el despre poeziile lui Goga — cu cît autorul se arată de altfel înzestrat cu acea cultură generală mai înaltă (ceea ce nu se putea vedea din volum, ci din contact personal), care distingea şi pe Eminescu şi a cărei lipsă se simte din îngustimea de vederi şi din prematura lîncezire a unora din poeţii cei mai lăudaţi ai literaturii noastre actuale." (Aluzia priveşte probabil tot pe G. Coşbuc şi poate şi pe Al. Vlahuţă.) Elogiul transmisiunii inspiraţiei populare în „mlădierea" formei artistice se continuă şi în discursul lui academic din 1909, unde V. Alecsandri trece în primul plan tutelar al artei pornite din izvoare folclorice.

4. În volumul III al *Însemnărilor zilnice*, criticul scria pe data de sîmbătă 14 şi duminică 15/27 oct. 1889 : „dictat Anicuţei şi apoi poleit singur articolul asupra lui Eminescu".

Apoi marţi 17/29 oct. 1889 : „Am terminat articolul sau articolele Eminescu le-am citit aseară lui Caragiale şi Jacques Negruzzi şi astăzi lui Zizin Cantacuzino... la 15/26 oct. a murit în Botoşani Henrietta Eminescu în etate de 28 (de) ani".

Şi în sfîrşit joi 19/31 oct. 1889 : „de-abia ieri am dat la tipar articolul Eminescu pentru *Convorbiri* şi noua (a patra) ediţie Eminescu".

E vorba de *Eminescu şi poeziile lui*, unul din cele mai frumoase articole ale criticului. După cum toate ediţiile poeziilor pornesc într-un fel sau altul de la prima ediţie T. Maiorescu din dec. 1883, eminescologia porneşte de la acest venerabil articol, rămas în picioare şi pentru construcţia lui estetică şi pentru viziunea poetului, care, cu toate protestările unora şi încercările altora de a o înlocui, s-a impus criticei şi posterităţii ca adevărata viziune. Asupra acestui studiu ne-am mai oprit în morfologia lui T. Maiorescu [1] aşa că aici nu ne vom ocupa decît de elementele lui esenţiale, reducîndu-l la cele două axe ale lui, valoarea poeziei lui M. Eminescu şi portretul lui moral.

Problema de căpetenie a literaturii noastre în epoca debuturilor criticei maioresciene era problema limbii literare pusă mai de mult de Al. Russo şi de alţii ; lupta cu ardelenii era

[1] E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, II.

departe de a fi sfîrşită. T. Maiorescu o continuă şi cu armatura ştiinţei şi a bunului său gust şi prin literatura estetică pe care o impune. Nimic nu putea zăgăzui talazurile latinomaniei decît revenirea la limba populară, la folclor. De aici preferinţele lui pentru poezia populară, modelul limbii reale, vorbite, singura din care se poate face o construcţie viabilă, model totodată de expresie naturală a unor sentimente simple, fără declamaţii şi tendinţe. Poziţia lui T. Maiorescu în această direcţie a fost salutară în începuturile acţiunii lui critice : literatura noastră, ca şi cea germană din pragul veacului trecut, trebuia să se împrospăteze şi din limba şi din inspiraţia populară, la izvorul dătător de viaţă, singurul în stare să dea o originalitate expresiei etnice... Prin consecvenţa unitară a structurii sale, constatată de toţi cei ce s-au ocupat de T. Maiorescu, inaccesibil la orice evoluţie, format o dată pentru totdeauna, criticul a rămas la punctul lui de vedere, acordîndu-i după patruzeci de ani aceeaşi valoare de discriminare şi făcînd din prezenţa elementului popular într-o operă de artă un criteriu de valorificare, pe cînd, în realitate, problema se punea altfel în 1909 decît în 1867 cu tendinţa sporită de a se pune mereu altfel, o dată cu îndepărtarea de la obîrşie ; aşezarea în lumină a acestor elemente de evoluţie şi de diferenţiere va rămîne însă în sarcina criticei postmaioresciene. M. Eminescu este un poet mult prea complex pentru a fi explicat numai prin „poezia populară", ca V. Alecsandri, de pildă, în care criticul vede punctul de plecare al regenerării noastre literare. După ce curentul popular a învins „fiind cîştigată o temelie firească, recunoaşte criticul, cea dintîi treaptă de înălţare a literaturii naţionale, în legătură strînsă cu toată aspirarea generaţiei noastre spre cultura occidentală, trebuia neapărat să răspundă la două cerinţe : să arate întîi în cuprinsul ei o parte din cugetările şi simţirile care agită deopotrivă toată inteligenţa europeană în artă, în ştiinţă, în filozofie, să aibă al doilea în forma ei o limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei amplificări".

Ne închinăm cu respect dinaintea acestui adevărat T. Maiorescu, pe care avea să-l continue întreaga generaţie critică de postmaiorescieni, adică de maiorescieni acomodaţi cu evoluţia şi cu cerinţele noi. Dacă critica modernă ar voi să se

pună sub protecţia unui text autentic maiorescian, rîndurile de sus i-ar putea servi pentru a-i acoperi acţiunea în integralitatea ei. T. Maiorescu recunoaşte, aşadar, că, prin opera lui, V. Alecsandri s-a cîştigat : „o temelie firească, aşa că rămînea altă treaptă de înălţare a literaturii naţionale, în legătură strînsă cu toată aspirarea generaţiei noastre spre cultura occidentală". Înălţarea nu se putea face decît pe două căi :

1. Să se introducă în preocupările literare cugetarea şi simţurile ce preocupă inteligenţa europeană în artă, ştiinţă, filozofie, adică printr-un proces de europenizare, de universalizare a literaturii, care nu poate trăi pînă la sfîrşit numai din motive folclorice şi din forme populare.

2. Să adapteze „fără silă" limba la exprimarea credincioasă a acestei amplificări — ceea ce spus fără ocol şi învăluire de cuvinte înseamnă să o neologizeze pe măsura nevoiei şi în această nevoie nu intră numai necesitatea absolută a termenilor tehnici absenţi şi cea a exprimării unor nuanţe, prin care limba se subţiază, se îmbogăţeşte, fără a mai adăuga şi alte criterii estetice, pe care numai artiştii le înţeleg. Cei ce se luptă împotriva neologismelor cu arme „radicale" şi iau ca patron al acţiunii lor pe T. Maiorescu se înşală. Problema e mult mai complexă şi delicată ; ea nu poate fi rezolvată decît de scriitori şi nici într-un caz de filologi şi cu atît mai puţin de simpli diletanţi, care au invadat publicistica noastră periodică cu zgomotul unei lupte ce nu-i pe măsura percepţiei lor estetice. Însăşi limba lui T. Maiorescu e un model de limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei amplificări, adică al unei limbi neologizate după necesităţile timpului. Pentru o astfel de realizare trebuie însă gust şi simţ estetic.

Criticul încheia apoi :

„Amîndouă condiţiile le realizează poezia lui Eminescu în limitele pe care le poate realiza o poezie lirică : de aceea Eminescu face epocă în mişcarea noastră literară".

Odată importanţa poeziei lui Eminescu stabilită principial pe cele două axe : a aspirării generaţiei noastre spre cultura occidentală şi a adaptării limbii la această amplificare naţională impusă de evoluţie, el le şi exemplifică, arătînd că poeziile lui se alipesc de-a dreptul de forma populară, dar îi

dau o nouă însufleţire şi o face primitoare de un cuprins mai înalt. Observaţiile critice asupra părţii formale a artei lui M. Eminescu sînt îndreptăţite, judicioase, dar totodată şi elementare, instrumentul lui critic fiind bunul simţ şi gustul, şi nicidecum analiza sau speculaţia. Din această lipsă de speculaţie, după ce fixase cele două axe ale rolului lui M. Eminescu în evoluţia poeziei române, criticul nu se mai ocupă de partea ideativă, „europeană" a poeziei lui.

În ce priveşte portretul moral al poetului devenit oarecum clasic, pe lîngă cercetarea făcută aiurea [1], e de prisos o analiză ; el e construit pe coordonatele omului de geniu, aşa cum le-a stabilit Schopenhauer în studiul lui asupra geniului, un Eminescu a cărui notă esenţială „e impersonalitatea, seninătatea abstractă — în melancolie şi în veselie", trăind în lumea „ideilor generale", eliminînd tot ce era „caz individual", întîmplare externă, convenţie socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obştească şi chiar „soarta externă a persoanei sale ca persoană". Dezinteresarea lui se manifestă pînă şi în iubire, „femeia iubită e copia unui ideal, aşa că, îl iubea întîmplătoarea copie sau îl părăsea, tot copie rămînea şi el, cu melancolia impersonală, îşi căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării şi a poeziei". Văzut printr-o prismă atît de abstractă, M. Eminescu n-a cunoscut mizeria pentru că n-a simţit-o şi ca atare nu i se impută nimănui — societăţii şi prietenilor, îndeosebi. „A vorbi de mizeria materială a lui Eminescu însemnează a întrebuinţa o expresie nepotrivită cu individualitatea lui şi pe care el cel dintîi ar fi respins-o. Să fi avut ca redactor al *Timpului* mai mult decît a avut, să fi avut mai puţin, pentru micile lui trebuinţe materiale tot atît era. Prin urmare legenda că mizeria ar fi dus pe Eminescu la nebunie trebuie să aibă soarta multor alte legende, să dispară înaintea realităţii."

Viziunea portretului moral al lui M. Eminescu e exactă şi nimeni nu-l putea cunoaşte şi defini mai bine ; impersona-

[1] E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, II.

lismul, obiectivitatea, nevoia de absolut, dezinteresarea faţă de tot ce e convenţie socială împinsă pînă la proporţii anormale, înalta contemplativitate sînt notele esenţiale ale personalităţii lui. Nu-i mai puţin adevărat că, mîndru, şi cu absenţa oricărui control de sine, el a suferit cumplit din pricina lipsurilor materiale în mijlocul cărora a trăit ; scrisorile şi mărturiile contemporanilor ne sînt o dovadă. Prietenii şi-au făcut datoria şi nu se cunoaşte un caz de o mai binefăcătoare iniţiativă decît cea a lui T. Maiorescu ; ajutoarele n-au putut însă umplea lipsa (provocată în bună parte de însuşi inconformismul poetului), în care şi-a trăit toată viaţa, din copilărie chiar. De această „mizerie" reală, răuvoitorii, care nu l-au ajutat cu nimic sau care-şi fac arme din orice, Hasdeu, Caragiale, N. Petraşcu etc. şi-au scos argumentele împotriva nepăsării celor ce au înconjurat pe marele poet timp de 17 ani de asistenţa lor materială şi morală.

XXVI

1. Problema încadrării lui M. Eminescu în spiritul Junimii. 2. În ordinea literară. 3. În ordinea concepţiilor sociale.

A mai rămas o problemă şi poate cea mai importantă : problema încadrării acţiunii literare şi sociale a lui M. Eminescu în acţiunea mişcării *Junimii*. În unele puncte de natură ideologică am tratat-o sumar şi în *Istoria civilizaţiei române moderne*, volumul II, şi în *Evoluţia ideologiei literare* din *Istoria literaturii române contemporane*. Pe atunci ea ar fi putut fi tratată, negreşit, mai amănunţit, dacă ar fi constituit un subiect anume şi nu s-ar fi integrat în şirul unei expoziţii mai largi : astăzi însă studiul ar lua aşa proporţii şi ar pune în discuţie chestiuni atît de actuale şi de nerezolvate încă, încît tratarea ei în spirit strict ştiinţific, şi din punctul de vedere al teoriei şi al rezultatelor sociale, a devenit aproape cu neputinţă. Iată de ce ne vom mărgini la indicaţii de ordin

general, cum şi cere, de altfel, natura acestei cărţi, ce nu-şi propune să fie un studiu critic al scriitorilor, consideraţi în sine, ci al raporturilor lor personale şi ideologice cu T. Maiorescu în cadrul mişcării de la Iaşi.

2. Privind chestiunea din punct de vedere strict literar, acţiunea politică a lui M. Eminescu se încadrează în acţiunea junimistă luată în totalitatea ei. După cum T. Maiorescu e cea mai înaltă expresie a întregii ideologii junimiste, M. Eminescu este expresia ei literară cea mai înaltă ; ei sînt cariatidele, pe care se va sprijini în ochii posterităţii această mişcare unică în literatura noastră, care, deşi apărută într-un moment de tranziţie, se conturează de pe acum cu elemente de clasicitate... Formaţia lui germană îl încadră de la început în *Junimea*, ce se dezvolta prin fondatorii ei în liniile spirituale identice, iar în literatură prin micii poeţi N. Schelleti, Matilda Cugler, Samson Bodnărescu — acest „obscur" al *Junimii* — ce aduceau în literatura noastră prin traduceri şi originale atmosfera romantismului german... Peste florile plăpînde ale acestor răzoare suflă deodată uraganul genialităţii lui Eminescu, aducînd cu el toate elementele sentimentalităţii germane trecute printr-un temperament unic, personal. Literatura română se văzu deodată invadată de aprigi vizionari, de regi barbari, de „strigoi", de acţiuni magice, de „domuri", de evocaţii faraonice, de mari dualisme romantice *(Înger şi Demon, Împărat şi Proletar)*, de indianism, de kantianismul sui generis din *Sărmanul Dionis* şi mai ales de schopenhauerianismul infuz în generalitatea poeziilor lui de caracter filozofic etc. Nici nu putea găsi *Junimea* şi T. Maiorescu o expresie mai puternică a propriilor tendinţe estetice şi filozofice decît au găsit-o în marele nostru poet. Că în *Epigonii* el depăşea în exaltarea trecutului ideologia junimistă, — după cum o depăşea poate şi în invectiva din *Satira III*, sînt numai amănunte de ordin structural. Temperament pasional, poetul nu cunoştea nici o măsură în expresia iubirii sau a urii ; excesul era o licenţă poetică.

3. Dacă sub aspect literar, încadrarea lui M. Eminescu în *Junimea* poate fi considerată ca desăvîrşită, în ceea ce pri-

veşte încadrarea lui în ideologia ei sînt foarte multe rezerve de făcut. Problema ar merita, după cum am spus, un studiu, pe care îl zădărnicesc şi vastitatea şi superactualitatea ei, experienţa eminesciană prezentîndu-se astăzi în forma ei cea mai acută ; studiul rămîne, probabil, pe seama altuia din postmaiorescienii generaţiei a treia. Fără a intra în fondul discuţiei, adică a ideologiei politico-sociale a lui M. Eminescu, vom da cîteva scurte indicaţii asupra raporturilor cu ideologia junimistă. Deşi s-ar părea că identificarea lor e completă mai ales că M. Eminescu a reprezentat mulţi ani la *Timpul* însăşi expresia politică a partidului, realitatea e alta ; la *Timpul* i-a reunit mai mult ura comună împotriva liberalilor, „a roşilor" ; sentimentele leagă mai mult decît ideile.

În realitate, *junimiştii* erau în genere nişte doctrinari. T. Maiorescu mult mai liberalizant mai ales în începuturile lui, evoluţionist apoi, om care vrea să plece de la „realităţi sociale" şi nu să le anticipeze prin forme fără fond ; P. P. Carp mai conservator, iar, pe urmă, sub influenţa lui Bismarck, marele lui model, înclinînd, prin reformele lui, spre socialismul de stat... Nici unul, nici altul n-au fost tradiţionalişti, pentru mai multe cuvinte, din care principalul e că n-au avut decît puţin contact cu trecutul nostru. T. Maiorescu e chiar în poziţia oarecum paradoxală de a exprima o ideologie conservatoare — antitradiţională. Doctrinalismul lui e strict filozofic şi nicidecum istoric ; toate formele lui culturale şi estetice pleacă de la criterii absolute şi nu de la consideraţii istorice. Anistoric, el a combătut tot ce a fost în calea lui, întreaga literatură şi ştiinţă : Cipariu, Bărnuţ, I. Eliade-Rădulescu etc., — judecînd-o din punctul de vedere al valorii absolute, al unui estetism, ori al unui adevăr intransigent şi nu al incantenării istorice, care justifică. Literatura română, pentru el, începe, la 1867, o dată cu apariţia *Convorbirilor literare*. Împotriva acestei intransigenţe protesta încă din 1869 A. D. Xenopol, punîndu-se în planul relativităţii istorice ; discuţia va fi reluată chiar în cursul acestei cărţi la capitolul închinat lui A. D. Xenopol. M. Eminescu era structural un reacţionar (conservator ar spune prea puţin) şi un tradiţionalist hrănit printr-un contact continuu cu formula vechei noastre culturi. Reacţionarismul şi tradiţionalismul trecute printr-un temperament pasional şi

deformant ca al lui, printr-o mare viziune de poet, s-au formulat apoi într-o serie de teorii extremiste ce n-aveau nimic comun cu doctrinarismul lui T. Maiorescu şi P. P. Carp. Nu le discutăm aici : ele au avut însă o influenţă socială atît de considerabilă, încît se poate spune că de la 1900 încoace viaţa noastră politică şi chiar culturală a fost frămîntată de sămînţa lor, urmînd a-şi face o verificare istorică chiar în clipele cînd scriem aceste rînduri.

(Din vol. : *E. Lovinescu „T. Maiorescu şi contemporanii lui"*, Bucureşti, „Casa Şcoalelor", 1943, p. 117—276.)

Din:

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE

(1900—1937)

I. Poezia sămănătoristă

Sămănătorismul a fost privit ca o operă de renaștere și, în adevăr, dacă lărgim sensul renașterii la fenomenul cultural, el reprezintă un moment de expansiune a tuturor forțelor spirituale la lumina ideii naționale. În literatură chiar, sămănătorismul înseamnă și o intensificare a producției și o stimulare a maselor cititoare. Apărut la un început de veac și la un sfîrșit de epocă literară, în care, după moartea lui Eminescu și încetarea virtuală a activității lui Coșbuc și Vlahuță, se publica o poezie mediocră, în evidenta dezinteresare a publicului, sămănătorismul s-a arătat, negreșit, ca o revărsare de ape mari. Judecat însă estetic, cu singura excepție a liricei puternice a lui Octavian Goga — în poezie, sămănătorismul reprezintă o epocă de inestetism. Situația lui paradoxală e de a fi fost luat ca o reacțiune sănătoasă împotriva modernismului și a formelor, așa-zise, decadente de artă influențate de curentele apusene și de a fi fost, în realitate, o epocă de decadență, adică de sleire a modurilor de expresie artistică a lui Eminescu și Coșbuc.

1. POEZIA SĂMĂNĂTORISTĂ ARDELEANĂ

OCT. GOGA Pornită la București, cu forțe de altfel mai mult moldovenești și ardelenești, acțiunea sămănătorismului s-a realizat din începuturile sale în poezia lui Octavian Goga (n. 1881) prin ruralism, întoarcere la brazdă, ură față de oraș și chiar de civilizație, naționalism, dar s-a și particularizat prin seva solului creator pînă a deveni exclusiv ardeleană. Ea trebuie cercetată în sînul ideologiei sămănătorismului și în particularitățile ei regionale (*Poezii*, 1905).

Conștiința solidarității naționale e la baza întregii activități a bardului ardelean, în poezii, în teatru, în publicistică, în

oratorie patriotică şi, în urmă, în politică chiar ; nu e vorba de o solidaritate oarecare, ci de conştiinţa mistică a unei misiuni determinate. Vechea concepţie romantică a rolului social sau naţional al scriitorului devine şi mai energică prin concursul împrejurărilor istorice : pe cînd mesianismul bucureştean nu putea înflori decît în sînul unei activităţi culturale şi se zbătea în scepticism şi indiferenţă, ţîşnit din înseşi fibrele existenţei naţionale ameninţate, mesianismul ardelean s-a dezvoltat în domenii fără contestare posibilă. Condiţiile locului i-au impus, ce e dreptul, anumite norme şi rezerve formale : neputîndu-se exprima liber, el a trebuit să se retracteze adesea în formule vagi şi misterioase, ocolind cuvîntul propriu, într-un amestec de bărbăţie şi de jelanie şi, mai ales, de vaticinaţie, vrednică de vechii profeţi în aşteptarea frenetică a „mîntuitorului", „a dezrobitorului", ce va răzbuna milenara nedreptate :

Crai tînăr, crai mîndru, crai nou.

Principiul generator al acestei poezii fiind posibilitatea contopirii cu aspiraţiile colectivităţii etnice, urmează ca o consecinţă ruralismul ei. Ţară de ţărani, Ardealul nu putea oferi decît un material rural. În centrul creaţiunii păşeşte deci ţăranul, nu sub forma motivului decorativ, ca la Alecsandri, şi nici al celui idilic ca la Coşbuc, ci în realitatea lui socială ; el nu e idealist, sentimental şi erotic, ci e un rob al pămîntului şi instrumentul răzbunării viitoare :

Din casa voastră, unde în umbră,
Plîng doinele, şi rîde hora
Va străluci odată vremii
Norocul nostru al tuturora.

(Plugarii)

El e „înfricoşatul crainic, izbăvitor durerilor străbune" adică făptuitorul revoluţiei sociale.

Trecută prin preocuparea socială a poetului şi natura e considerată în solidaritatea ei cu durerea omenească. Codrul

şi apa nu sînt numai martorii unei suferinţi milenare, ci şi tăinuitorii şi ocrotitorii ei. În cetăţuia de ape a Oltului :

Dorm cîntecele noastre toate
Şi fierbe tăinuita jale
A visurilor sfărîmate,

iar cadrul povesteşte din frunza lui „îndurerata poveste a neamului".

În afară de funcţiile lui esenţiale *(Clăcaşii, Plugarii)*, ţăranul e văzut în cadrul vieţii sale de sat, printr-un amestec de observaţie realistă şi de proiecţie simbolică. „Albit de zile negre" şi cu „un ban de la împăratul" pe piept, preotul devine „un mag din basme", un „apostol", la cuvîntul căruia femeile îşi opresc fusul, bătrînii „fărîmă" lacrimi, în timp ce :

Aprins feciorii strîng prăseaua
Cuţitului din cingătoare.

„Dascălul" se desprinde din strana bisericii ca un semn al eternităţii rasei, cu ochi, în care străluceşte scînteia :

Din focul mare al dragostei de lege
Ce prin potopul veacurilor negre
Ne-a luminat cărările pribege,

iar „sfielnica, bălaia dăscăliţă" dă sfaturi nevestelor şi compune mamelor scrisori pentru feciori luaţi la oaste. Lăutarii „cetluesc pe patru strune", „argintul visării deşarte" şi „amarul nădejdiilor moarte". Printr-o proiecţie simbolică identică ţiganul Lae Chiorul devine interpretul durerii norodului pe lîngă Dumnezeu.

Calitatea exclusiv socială a temperamentului poetului se mai trădează, de altfel, şi prin raritatea elementului erotic sau, atunci cînd există, prin deformarea lui de preocupări sociale *(O rază)*.

Pămînt şi apă, cosaş şi plugar, popă, lăutar sau iubită sînt, astfel, elementele aceleiaşi finalităţi naţionale şi sociale.

Iată materialul obiectiv ; dacă trecem la atitudinea poetului faţă de dînsul, în afară de mesianism, găsim regretul înstră-

înării de cadrul lui de formaţiune, a „feciorului lui Iosif, preotul", plecat în lume tocmai în momentul cînd „la umbra unui fir de nalbă plîngea floarea de cicoare", şi „un firicel de izmă creaţă se săruta cu Oltul". În loc să se adapteze, el se întoarce cu gîndul în satul natal, unde se vede însurat, „într-o casă pe deal" înconjurat de copii, pe care mama lor îi învaţă „credeul".

Vis romantic de revenire la natura primitivă, vis însă zadarnic, deoarece înstrăinarea a operat ireparabilul ; întors în sat, „feciorul lui Iosif, preotul" nu mai ştie juca hora *(Zadarnic)*.

Inofensivă nostalgie după viaţa copilăriei, urmată apoi de sentimentul dezrădăcinării definitive şi al incapacităţii de a se regăsi, care avea să se precizeze mai tîrziu într-o atitudine mult mai agresivă faţă de „străinătate", faţă de cultură chiar, — ultimul aspect al poeziei lui Oct. Goga.

Unitară, rotundă şi închegată, se poate, totuşi, stabili în sînul poeziei lui Octavian Goga curba unei evoluţii. Poet al revoluţiei naţionale, în primul său volum, el îşi păstrează tonul mesianic şi în *Ne cheamă pămîntul* (1909), din naţională, mistica lui devine socială ; existentă, de altfel, şi în *Clăcaşii*, ea se amplifică acum în *Graiul pîinii* sau în *Cosaşul*, pînă la lupta de clasă : în realitate însă, din pricina structurii etnice a Ardealului, revoluţie socială înseamnă tot revoluţie naţională.

Obiectiv în primele volume atît prin materialul poetic întrebuinţat cît şi prin atitudine faţă de el, în *Din umbra zidurilor* (1913), poetul coteşte spre subiectivism şi, din cîntăreţul revoluţiei sociale, devine cîntăreţul propriei sale dezrădăcinări:

În mine se petrece o agonie
Ca într-o tristă casă solitară,
În sufletu-mi bătut de vijelie
Eu văd un om ce-a început să moară.
Un biet pribeag cu rostul de la ţară
Se duce acum şi n-o să mai învie
Cu chipul lui senin de odinioară.

La Paris, obosit şi „biruit", se visează acasă :

Şi-n jur de mine urlă Babilonul,
Eu mă visez în sat, la noi acasă.

În faţa unei madone din Luvru, el se întreabă :

Ce-o fi făcînd acum o mamă
Acolo-n satul din Ardeal !

Pe uliţi trece :

...hohotind păcatul,

iar turnurile catedralei Notre Dame se înalţă :

...ca două braţe blestemînd Gomora

Această atitudine antiorăşenească rezumă însăşi ideologia sămănătorismului şi e firească, de altfel, unei literaturi ieşită dintr-o epocă de formaţie, în care vechea societate a dispărut înainte de a se fi consolidat cea nouă. Drumul spre subiectivism s-a mai însemnat însă şi printr-o nevroză multilaterală, în a cărei expresie originalitatea poetului s-a pierdut o dată cu deficitul originalităţii fondului ; această întreagă parte a literaturii bardului ardelean se prezintă, după cum am arătat aiurea [1], cu multe infiltraţii eminesciene de limbă şi armonie.

Influenţată poate, după cum se afirmă, de poezia ungară, structura poeziei lui Octavian Goga prezintă pentru noi o puternică originalitate formală, în construcţia strofei, în armonie, în ritm, în imagine şi în vocabular. Orice poezie se izolează, astfel, în formula specifică a unei existenţe unice : nimeni nu a rostit-o înainte ; depăşită astăzi, ea a călcat în vremea ei la viaţă cu un caracter de autenticitate evidentă şi în ritmul abrupt, tumultuos, retoric şi iluminat, şi prin imagini organice („cetăţuia strălucirii", „argintul căruntelei", „grumaz de unde", murmurul pădurii e : „un molcom zvon de patrafire, ce blînd asupra mea-şi coboară duioasa lor hirotonire" etc.), dar mai ales în limba specific ardeleană, rurală, puternic influenţată de limba şi expresia figurată bisericească. Cu acest material verbal autentic, poetul îşi realizează ideile,

[1] E. Lovinescu, *Critice*, I : *Ist. mişcării Sămănătorului*, p. 132.

fie prin masive construcţii retorice ce îi au destinat poezia declamării festive, fie prin simple notaţiuni topice de un realism pregnant ; căci, în afară de retorica abstractă şi proiecţiunea simbolică de care am amintit, el are şi putinţa materializării ideilor abstracte, observaţia amănuntului umil şi precis, cu mult mai expresiv decît verbalismul profetic („cîntarea pătimirii noastre"... „înfricoşatul vifor al vremilor răzbunătoare", „duhul răzvrătirii negre", „drumeţ al poruncilor firii"... etc.). Satul ardelean nu este zugrăvit numai prin figurile simbolice a apostolului sau a dăscăliţei, ci este individualizat prin simple notaţii caracteristice. Înstrăinarea, de pildă, nu e exprimată numai prin vane blesteme împotriva civilizaţiei :

Atîtea legi şi-au picurat otrava
În inima rătăcitoare în lume etc.

ci şi prin note topice :

Căci m-am făcut apoi cuminte
Cu vremea ce înainta
Şi m-am trezit pe nesimţite
Că-mi zice satul : — Dumneata.
(Casa noastră)

iar copilăria nu e exaltată numai prin atitudini retorice, ci şi prin calda evocare a *„hîtrului"* dascăl Ilie „cel înţelept, glumeţ, şi şchiop", care :

La vatră răzimat spunea
O pilduire din Isop.

sau prin mierla care plînge :

Într-o răchită
La răscruci-n Dealu Mare.

sau prin :

Barbă putredă jupînul

sau prin :

„şura-popei" peste care trece luna...

Unitate temperamentală, originalitate de expresie, ştiinţă arhitectonică, observaţie a amănuntului topic, discernămînt psihologic — toate la un loc, îi destină operei poetului ardelean un loc propriu în evoluţia poeziei române.

ST. O. IOSIF Psihologia poetului St. O Iosif (1875—1913) este mai mult psihologia inadaptabilului decît a dezrădăcinatului ; el nu era Oct. Goga, de pildă, ruralul orăşenizat ce-şi blastămă noul său mediu şi se pierde în filozofie socială, ci e inadaptabilul pur, care s-ar fi simţit stingher în orice formă de viaţă ; nu e înstrăinat, ci un străin între ai săi. Nepregătit pentru luptă, boem, visător, el nu e victima prefacerilor sociale, care macină temperamentele slabe, ci a propriei sale fatalităţi organice. Poezia lui e poezia nostalgiei, îndeosebi, a copilăriei, adică a vîrstei lipsite de răspundere şi hrănită numai din seva idealului, nostalgia unei vagi epoci patriarhale, după cum e şi poezia veleităţii neconvertibile în voinţă a visării fără obiect precis. Scrise din imboldul curentului sămănătorist, poeziile sale eroice sau patriotice n-au nici o vigoare.

Unei sensibilităţi atît de minore i-au răspuns mijloace artistice identice ; lipsa de invenţie verbală şi de expresie figurată îl fac pe St. O. Iosif să păşească, succesiv, pe urmele lui Eminescu, Vlahuţă, Coşbuc sau, mai ales, a locului comun. Reale, graţia şi duioşia nu ajung pentru a deveni poezie trainică, poezie originală. Poezia contemporană s-a emancipat, de pildă, din coşbucismul facil *(Cocoarele)*, din vulgarităţile din *Adio*, *Veselie* sau din atîtea alte poezii directe şi primare, de poezie-anecdotă *(Rozele, Artiştii, Şincai, Melancolie)* etc.

Întreaga operă poetică a lui St. O. Iosif ar fi expresia unei sensibilităţi numai duioase, dacă n-ar exista şi *Cîntecele*, în care, sub arcuşul unei dureri puternice, simţim un accent mai profund, ce ne vine de dincolo de cuvinte, din ton, oricît ar stînjeni-o insuficienţa expresiei.

Mai sînt de citat de asemenea *Cîntecul de leagăn*, *Corinei*, în care graţia şi-a găsit şi expresia, şi, din pricina mişcării, *Doina* şi alte cîteva poezii răzleţe *(Doi voinici, Noapte de Mai, Trec nopţile, Elegie)* — de bun poet minor.

II. Poezia tradiționalistă

Poezia sămănătoristă nu s-a continuat numai sub forma inspirației rurale și patriotice, ci a evoluat și sub forma tradiționalismului. Prezența unei poezii tradiționaliste de o indiscutabilă valoare estetică ne dovedește inutilitatea controversei asupra materialului poetic : materialul rural este tot atît de susceptibil de a deveni estetic ca orișicare altul. Ceea ce desparte apele e numai talentul, în compoziția căruia, pe lîngă elementul său primordial și unic, mai intră însă și elemente străine. Tradiționalismul nostru e un sămănătorism sincronizat cu necesitățile estetice ale momentului printr-un contact, la unii din poeți, tot atît de viu ca și cel al moderniștilor, dacă nu cu sensibilitatea apuseană, cel puțin cu procedeele ei stilistice. Peisajul rural, solidaritatea națională în timp și în spațiu, ortodoxismul — totul nu formează decît un determinant psihologic, care ar putea fi tot atît de bine înlocuit cu peisajul urban, cu discontinuitatea sufletească a omului modern, cu incredulitatea, fără alte repercuții asupra valorii estetice. Arta începe de la expresia acestui material și ceea ce s-a schimbat în expresia lui constituie tocmai nota diferențială a tradiționalismului față de sămănătorismul anemiat prin simpla imitație a unor forme epuizate. Era timpul unei infuziuni de sînge nou — infuziune venită prin contactul cu Francis Jammes, Rainer Maria Rilke și cu întreaga literatură modernă și, mai ales, simbolistă.

Această poezie tradiționalistă de inspirație uneori rurală și folclorică, alteori națională sau ortodoxă, tendențioasă sau numai virtuală, s-a dezvoltat, cu deosebire, la *Gîndirea*, sub semnul unei atitudini programatice, sau prin alte reviste provinciale *(Ramuri, Flamura, Datina, Miorița, Năzuința, Suflet românesc)* apărute nu numai cu scopuri de creațiune poetică, ci și de polemică. Rămîne să o caracterizăm acum prin repre-

zentanții ei principali și prin alți cîțiva ce capătă o semnificație prin înglobarea lor într-o mișcare de grup.

NICHIFOR CRAINIC Poezia lui Nichifor Crainic (n. 1889) reprezintă, cu deosebire, expresia acestui sămănătorism evoluat estetic în tradiționalism. Ca punct de plecare într-o sensibilitate vădit rurală, sămănătorismul său s-a înălțat repede la o concepție integrală și la o unitate teoretică : solidaritatea, în spațiu, cu pămîntul, și în timp, cu rasa ; pe de o parte, deci o inspirație realistă și actuală, iar pe de alta, conștiința unei existențe fragmentare dintr-o totalitate împrăștiată în veacuri.

Aparent, Nichifor Crainic e cîntărețul apei, al văii, al cîmpiei, al ogorului, privite sub toate aspectele anotimpurilor sau prin variațiile de lumină ale aceleiași zile ; telurică, poezia lui se integrează în cadrele unei literaturi limitate la orizonturi natale, a literaturii lui Alecsandri sau Coșbuc, a lui Hogaș sau Sadoveanu, pe care n-o depășește prin noutatea viziunii. În realitate, el nu e atît poetul peisajelor exterioare sau lăuntrice, cît e poetul solidarității cu ele. Indiferent în liniile lui exterioare, peisajul nu se colorează prin variațiunile sentimentului și nu-i împrumută personalitatea ; poetul nu-l cîntă și nici nu se cîntă în el. Inspirația lui se exaltă asupra unei idei abstracte și devine o ideologie : pămîntul cu orizonturile lui limitate e supremul modelator al sufletului uman ; el nu e numai un spectacol și un generator estetic, ci și un determinant biologic și etic al conștiinței, al cărui poet voluntar și ostentativ se proclamă. De la dependența „șesului natal" la determinismul ancestral trecerea era firească, întrucît nu numai pămîntul modelează, ci și lungul șirag al strămoșilor. Invizibili, morții trăiesc în noi și prin instinctele pe care ni le-au determinat, dar și prin ideologia lor ce se amestecă în deliberările conștiinței ; fiecare din noi e, așadar, consecința necesară a unei succesiuni de generații în tiparele unui anumit peisaj. Natura și strămoșii încheie, astfel, ciclul servituții noastre, iar poezia solidarității cosmice și a tradiționalismului înlocuiește poezia liberului arbitru și a individualismului.

Pe lîngă influenţa formală a lui Eminescu şi a lui Coşbuc, e de regretat cotropitoarea influenţă a lui Vlahuţă sau, mai de grabă, similitudinea de atitudini : inspiraţia e înlocuită printr-un proces intelectual, ideea e dezvoltată după legile logicii pînă la demonstraţia finală şi luciditatea expoziţiei nu mai lasă loc spontaneităţii lirice şi misterului. Poeziile devin astfel „compoziţii".

În *Patria,* de pildă, noţiunea patriei e disociată în toate elementele ei, într-o analiză didactică, din care dispare emoţia. La fel în *Magii,* în *Cămin rămas departe,* în *Cîntecul pămîntului* sau în *Durere ;* şi nu numai în *Cîntecele patriei,* fatal retorice, dar chiar şi în cele mai bune poezii ca, de pildă, în *Un cîntec pe secetă.*

De o puritate de formă împinsă pînă la perfecţie, cu largi acorduri bucolice, cu un netăgăduit echilibru, în care fondul lui Coşbuc e tratat cu inteligenţă şi luciditate, după metodele antipoetice ale lui Vlahuţă, în care cele două teme eterne, a pămîntului tangibil şi a patriei abstracte, sînt atît de metodic şi de armonios dezvoltate — de un neîndoios clasicism şi măsură, dar fără misticismul pe care vor să-l vadă unii, această poezie se integrează cu cinste în patrimoniul literaturii naţionale : firida cărţilor de citire o aşteaptă.

ION PILLAT După vane ispite budiste şi alte „amăgiri" poetice influenţate de poezia parnasiană şi simbolistă franceză şi de Macedonski, dar în care găsim şi filonul viitoarei sale inspiraţii, centrată pe amintire, şi deci pe evocarea copilăriei şi a trecutului în genere, Ion Pillat (n. 1891) s-a împlîntat în cîmpul strămoşesc, între dealul şi via Floricăi, între castanul cel mare şi apa Argeşului, în peisajul familiar al copilăriei, între orizonturile poetice şi poetizate de amintire. Dintr-un desăvîrşit acord al sentimentului elegiac, atît de simplu şi de profund, cu mijloacele de realizare tot atît de elementare, a ieşit această operă de cristalină rezonanţă, cu sunetul ei propriu, deşi integrat în simfonia literaturii noastre băştinaşe.

Mai îngrădit şi mai concret decît Nichifor Crainic, tradiţionalismul lui Ion Pillat purcede de la realităţi : de la „vie", de la „castanul cel mare", de la „vîrful dealului", de la „luncă",

de la „odaia bunicului", de la „capelă" — de la tot ce încheagă nu numai orizontul Floricăi dar şi patriarhala casă a bunicului, de la „putina unde îşi lua baia cu foi de nuc", pînă la „ceasul lui de pe masă ce şi-a mai păstrat tic-tacul" şi nu se ridică nici la neam, nici la patrie ; ca peisaj, el se opreşte la hotarele Floricăi, iar ca solidaritate se mărgineşte la simpla legătură familială ; bunica şi mai ales bunicul domină această poezie domestică *(Mormîntul).* Figura lui Ion Brătianu se desprinde, astfel, din toate lucrurile mărunte ce l-au înconjurat şi se risipeşte, înmulţită în reînnoirea naturii de primăvară ; un nou panteism familial se iroseşte, parfumat, din versuri pline de pietate... Reală, emoţia poetului are o şi mai mare rezonanţă în noi prin însăşi pietatea, pe care o simţim cu toţii faţă de „păstorul de oameni" ; sentimentul se generalizează şi familia mică se leagă de familia mare. Tonul nu se înalţă, totuşi, la patetic şi nu lunecă nici la panegiric ; patriotismul îşi împinge discreţia pînă a se şterge cu totul. Pietatea se încheagă din sentimente strict personale şi se materializează prin lucruri mărunte şi zilnice : un astfel de intimism într-un subiect, ce s-ar fi putut lesne amplifica şi trata solemn, e adevăratul principiu de emoţiune al acestor poezii. Dragostea pentru moşie (în sens mărginit) şi instinctul de familie, la care se reduce tradiţionalismul poetului, sînt legate în armătura unui sentiment elegiac, general de altfel, dar pe care nu-l găsim nici în tradiţionalismul lui Nichifor Crainic, nici în poezia descriptivă a lui Alecsandri, profundul regret al copilăriei pierdute.

Relicvele casei de la Florica, toate elementele peisajului exterior, castanul, via, cireşul, pădurea din Valea Mare, lunca, zăvoiul, căsuţa din copac, nu devin material descriptiv ca la Alecsandri şi nici puncte de plecare ale unei solidarităţi teoretice cu solul modelator ; ele nu-s văzute prin realitatea lor de acum, ci-s însufleţite prin amintirea copilăriei şi colorate prin părerea de rău a trecutului ; pretutindeni un fîşîit al vremii, o nostalgie după timpurile de odinioară, un sentiment de dezrădăcinare şi o dorinţă de reîntoarcere la natură şi la locul de baştină *(Castanul cel mare, Străinul).*

O astfel de poezie se situează în realităţile noastre sufleteşti şi cosmice şi se integrează în acea literatură autohtonă,

cu profunde însuşiri naţionale, ce porneşte din filonul popular şi se afirmă printr-un lanţ neîntrerupt de scriitori, cu un fond comun, deşi cu variate mijloace de realizare, nu numai pe măsura talentului, ci şi pe a timpului. Poezia lui Ion Pillat e transpunerea poeziei lui Alecsandri, prin tot progresul de sensibilitate şi prin toate prefacerile limbii, pe care le-au putut înfăptui cincizeci de ani de evoluţie : aceeaşi viziune idilică a naturii, aceeaşi seninătate pătrunsă însă şi de un sentiment elegiac, ce-i sporeşte emotivitatea şi, deci, lirismul, şi aceeaşi simplitate de limbă şi mijloace de materializare poetică. Într-o literatură de imagism exagerat, e bine de constatat de cîtă forţă se poate bucura imaginea rară, topită şi armonioasă(de cercetat, de pildă : *În vie, Cucul din Valea Popii, În luncă, Vîrful dealului, Lumina, Iarna* etc.).

În stăpînirea unui instrument atît de simplu şi, totuşi, atît de meşteşugit, şi a unei vîne poetice atît de proaspete, deşi tradiţională, era firesc, şi chiar fatal, ca poetul să caute nu numai să-şi lărgească filonul inspiraţiei sale, dar să-şi şi teoretizeze propriul său talent.

Bătrînii lărgesc inspiraţia poetului într-o solidaritate trecută dincolo de cadrele conştiinţei domestice, dar nu prezintă aceeaşi armonie de fond şi expresie ca *Florica* şi vădesc un patetism retoric şi o insuficientă caracterizare a marilor strămoşi. Adevărată monografie rurală, *Satul meu* (1927) e prea schematic şi prea voit prozaic. Altă semnificaţie are însă *Biserica de altă dată* (1926), în care, după anexarea cultului domestic, a cultului strămoşilor, a vieţii rurale se anexează şi viaţa religioasă a poporului nostru, punctul de reazim al doctrinei tradiţionaliste. Există în acest volum o intenţie programatică cu atît mai evidentă cu cît nu e vorba de o poezie mistică izvorîtă dintr-un sincer sentiment religios, ci, mai întîi, de o atitudine sentimentală faţă de tot ce poate evoca religia şi „biserica de altă dată" şi, apoi, probabil, deşi nemărturisit, de conştiinţa importanţei credinţei pentru trăinicia vieţii morale a unui popor. Din aceste consideraţii de stat, şi sub influenţa lui Rainer Maria Rilke, Ion Pillat ne-a dat *Povestea Maicii Domnului*, principial falsă : sub o formă populară, cu suave dar voite naivităţi, legenda sfîntă este localizată în cadrele vieţii noastre rurale.

V. VOICULESCU Ceea ce impresionează de la început la V. Voiculescu (n. 1884) este posesiunea limbii, a unei limbi rurale, inedite şi uneori inestetice, dar care, printr-o întrebuinţare, susţinută fără nici o sforţare, imprimă întregii opere o tonalitate de expresie ce i-ar putea constitui o personalitate într-un domeniu, în care personalitatea este aproape exclusă. Cu un material verbal atît de original, dar nu totdeauna sigur în valoarea lui estetică, poetul afirmă şi o vigoare de descripţie matură, probă, didactică însă, solidă, de un realism pregnant pînă la antipoetic.

După două volume tradiţionaliste şi prin subiecte şi prin limbă şi prin tehnică (în care Vlahuţă s-ar fi putut recunoaşte), *Poemele cu îngeri* (1927) ne aduc, în parte, o primenire a inspiraţiei scriitorului prin contactul cu o altfel de literatură decît cea practicată pînă acum. De pe urma prestigiului universal al poeziei lui Rainer Maria Rilke, o undă de creştinism a sosit şi pe aripile îngerilor lui Voiculescu ca şi la alţi poeţi de la *Gîndirea*. Inspiraţia rămîne, de altfel, tot tradiţională, sub forma ei specific ortodoxă, formă pur teoretică şi lipsită de misticism ; şi cum limba are aceeaşi savoare regională — nouă e numai încercarea de spiritualizare şi de interiorizare, frîngerea formei tradiţionale odinioară atît de tihnită, în amplele ei volute, printr-o versificaţie poliritmică. Influenţele literaturii noi abundă însă ca, de pildă, „digresiunea" practicată de Maniu sau sugestia maeterlinckiană *(Dumnezeul copilăresc, Îngerul din odaie* etc.). Volumul *Destin*, ultimul, se realizează în acelaşi material verbal colţuros, neaoş pînă la manieră — cu evocări de peisaje stîncoase *(Centaurul, Plîngere către heruvim* etc.), în imagini şi vocabular identice, cu evocarea copilăriei de la ţară *(Prin sita zilelor* etc.) şi, în genere, a vieţii rurale în latura fizică şi morală *(Povestea fetei din sat)* cu elemente de mistică şi eres, pe care autorul avea să le întrebuinţeze apoi cu succes în teatru *(Umbra)*.

ADRIAN MANIU Voinţa de a fi original domină începuturile activităţii literare a lui Adrian Maniu (n. 1891) — voinţă hotărîtă, reflectată şi realizată prin naive atitudini sufleteşti şi, apoi, şi prin mai naive procedee stilistice şi verbale, prin tot ce poate atrage atenţia şi impresiona ; originalitatea

se deformează într-o „poză", ale cărei elemente se pot vedea în *Salomea*.

Există în *Salomea*, pe alocuri, o viziune proaspătă şi o notaţie personală, alături de care găsim însă, chiar de la început, intervenţia nedorită a autorului : legendei i se arată în dos un interpret lucid şi chiar ironic, cu un comentariu ce ucide lirismul ; poezia devine un simplu joc lipsit de convingere şi de sinceritate ; pasiunea Salomeei e un prilej de strîmbătură sarcastică ; pînă şi decorul ei e întors spre parodie. Manieră, de altfel, influenţată de Laforgue, născocitorul poeziei improvizate, cu imagini descusute, familiare, de un macabru voit.

Vom găsi, de pildă, „complainta" laforguiană, amestec de sentimentalitate lăcrimoasă cu ironie, de poetic cu prozaic, de notaţie liniară, de romanţă şi de parodie, în cadre ce nu trec la divagaţie şi la incoerenţă, în *Elegie* sau în *Balada spînzuratului*.

Suspendarea gîndirii prin reflexii sau paranteze inutile, elipsa sistematică de cugetare sau de expresie, tonul prozaic sau numai familiar şi alte mici amănunte tehnice din poezia cîtorva tineri de azi, vin de-a dreptul prin Adrian Maniu de la Jules Laforgue.

Prezent în cele mai voite elucubraţiuni, poetul coexista şi pur ; încă din acea epocă, găsim în Adrian Maniu o viziune personală a peisajului, un instinct al amănuntului, o stăpînire a notaţiei precise, ce fac dintr-însul, pe lîngă un elegiac, un pastelist viguros şi nou.

De la atitudinea ironică şi „superioară" a *Salomeei* sau a *Meditaţiei*, poetul s-a aplecat spre pămîntul tutelar, spre ritmul popular, spre basmul românesc, spre tradiţie. Arta lui s-a simplificat, dar şi în această simplificare se simte o voinţă încordată, — căci ceea ce domină în Adrian Maniu e încă inteligenţa, care, după cum îi dictase la început ironia, îi dictează acum o simplitate şi de atitudine şi de expresie, ieşită dintr-o stilizare voită, în serviciul căreia poetul pune aceeaşi viziune proaspătă, aceeaşi notaţie neaşteptată, aceeaşi formă de un prozaism voit, prin comparaţii eliptice, prin voluntare nepăsări ritmice, şi de rimă, prin noutăţi de expresie spontană, imitate de poeţii mai tineri.

Plecat de la modernism şi chiar de la avangardism, Adrian Maniu trece azi printre poeţii tradiţionalişti şi chiar ortodoxi de la *Gîndirea*. Ortodoxismul acesta în *Lîngă pămînt* (1924), *Drumul spre stele* şi *Cîntece de dragoste şi moarte* este mai mult formal, deoarece atît folclorul cît şi eresul creştin sînt în genere folosite ca elemente descriptive ; nimic dogmatic sau transcendent în utilizarea motivelor ortodoxe, ci numai decorativ.

LUCIAN BLAGA Pare, desigur, ciudat de a alipi pe Lucian Blaga (n. 1895) mişcării poetice tradiţionaliste, întrucît prin tehnică şi expresie poezia lui n-a trecut numai ca modernistă, într-o epocă în care şi simbolismul părea o noutate, ci chiar ca avangardistă, influenţată fiind de expresionismul german, susţinut şi teoretic, în *Filozofia stilului*, unde poetul recunoaşte în arta modernă tensiunea interioară de a transcende lucrurile, în relaţiune cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul. Stilul vieţii născut din setea de absolut ne îndreaptă, credea poetul filozof, spre anonimat, spre dogmă, spre colectivismul spiritual, spre arta abstractă şi stilizare lăuntrică. „Arta nouă, scria Lucian Blaga în *Feţele unui veac*, diformează natura, înlocuind-o cu realităţi spirituale. Arta nouă e faţă de aspectul imediat al naturii *arbitrară*, şi nu-i urmează liniile ; îi impune alte linii."

Nu numai faptul de a-şi fi publicat cele mai multe din poeziile sale în paginile *Gîndirii*, ci şi o anumită întoarcere la pămînt, la tradiţie anonimă, la rit, ne face să-l alipim acestei mişcări.

Nu în linia tradiţională s-au prezentat, desigur, *Poemele luminii* (1919) atît de bine primite. Cu întrebuinţarea versului liber eram deprinşi de la simbolişti, la care însă însemna emanciparea din uniformitate şi putinţa de a exprima mai strîns şi mai variat nu numai ideea poetică, ci şi sugestia ei muzicală ; nu pentru aceste scopuri pare a-l fi întrebuinţat poetul în chip cu totul exclusiv.

Poezia lui nu izvorăşte atît dintr-o emoţie profundă, ci din regiunea senzaţiei sau din domeniul cerebralităţii ; am numi-o impresionism, dacă prin faptul depăşirii obiectivului nu i s-ar cuveni mai degrabă titulatura de expresionism. Din contactul

liber al simţurilor cu natura găsim în poezia lui Lucian Blaga nu numai o impresie de prospeţime, ci şi un fel de bucurie de a trăi, un optimism şi chiar un fel de frenezie aparentă, nietzscheiană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzaţie sau sprijinită pe consideraţii pur intelectuale.

Expresionism poetic iar alteori o cugetare plasticizată, uşor de transpus într-o schemă foarte simplă : fixarea unei impresii sau a unei constatări de ordin intelectual prin procedeul comparaţiei cu un alt termen din lumea materială — iată mecanica poeziei lui Lucian Blaga.

Astfel cugetarea :

„Lumina minţii mele sporeşte taina lumii, nu o dezvelește“, se fixează plastic prin corelaţia ei cu un fenomen din lumea materială :

„după cum lumina lunii măreşte misterul lumii“.

Iată strictul mecanism al poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii.*

Constatarea :

„Lacrimile ce-ţi apar în ochi anunţă împăcarea sufletului“ se fixează plastic prin corelativul material :

„după cum cînd picurii de rouă răsar pe trandafiri, zorile sînt aproape“.

În jocul strict al comparaţiei arta lui Lucian Blaga se înseamnă prin imagine. Poetul e unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre, imagini neprevăzute, cizelate *(Liniște, Amurg de toamnă, Gorunul* etc.).

Cu o artă definitivă, el a pus, astfel, în circulaţie o serie de adevărate cochilii, ornamentat sculptate, ale unor impresii fie de ordin senzorial, fie de ordin intelectual ; în loc de a fi inserate într-o complexă alcătuire poetică, ele sînt risipite într-o pulbere de cale lactee. Cum tehnica şi capacitatea de expresie imagistică se menţin în toate celelalte volume, egal, ne rămîne să înregistrăm numai variaţiile conţinutului lor. Dioniziacul din *Poemele luminii* se menţine şi în *Paşii profetului* (1921), cu aceeaşi tendinţă expresionistă de depăşire ; inspiraţia poetului se întoarce de data aceasta la pămînt, la un fel de bucolism stilizat şi mistic, căci Lucian Blaga e singurul poet mistic al *Gîndirii*, deşi nu în sens ortodox, ci al unei adeziuni profunde, al unei contopiri cu obiectul, şi al transformării lui prin aureolări de sfinţi bizantini ; un suflu „panic“ şi panteistic străbate întreagă această culegere. În volumele *În marea trecere* (1924) şi *Lauda somnului* (1929) bate un vînt de moarte ; neliniştea pare calmată în *Cumpăna apelor* prin gîndul că nefiinţa în care intrăm nu-i alta decît cea din care am ieşit. Cine e tulburat însă de eternitatea timpului, în care n-a fost ?

RADU GYR Cel mai activ şi mai plin de conştiinţă oltenească din acest grup e Radu Gyr (n. 1905), care în trei volume : *Liniște de schituri* (1927), *Strîmbă lemne* (1928) şi *Cerbul de lumină* (1930), pe o linie de progres şi cu realizări în ultimul, afirmă un tradiţionalism regional teoretic şi o putinţă de a se scoborî în folclor, în basm, în legendă, de a se hrăni dintr-o sevă autoctonă. Ceea ce-i lipseşte acestui temperament vehement şi ciclic e disciplina artei sale, măsura ; facilitatea, pe care i-o dă o virtuozitate verbală fără frîna gustului se transformă în erupţie şi prolixitate. Acum, în urmă, poetul pare totuşi a fi scăpat întrucîtva de gongorismul şi alegorismul didactic al primelor sale încercări lirice.

ZAHARIA STANCU *Poemele simple* ale lui Zaharia Stancu participă la mişcarea tradiţionalistă nu numai pentru că au apărut întîi în *Gîndirea*, ci prin legătura lor cu pămîntul şi peisajul, fără, de altfel, intenţii programatice sau vînă folclorică ; pastelism graţios şi intimism gingaş — prin care se străvede ca la toţi aceşti poeţi autoctoni influenţa lui Francis Jammes. Acum în urmă a dat într-o traducere expresivă lirica abruptă a lui Serghei Esenin.

N. CREVEDIA Ţîşnirea cea mai dîrză a tradiţionalismului românesc s-a produs în ultimii ani în chip cu totul neaşteptat prin apariţia volumului *Bulgări şi stele* (1933) al lui N. Crevedia, publicat mai întîi în *Gîndirea*. O poezie, care nu iese nici din folclor, nici din pastel, nici din bucolică, nici din basm, şi, cu toate acestea, o poezie rurală, mai bine zis plebee, poezie de dezmoştenit al soartei setos de a birui, de revoltat împotriva celor ajunşi, fără să fie revoluţionară ; poezie de mare vigoare plastică, de cruzime de vocabular pînă la

vulgaritate şi inestetic, dar autentică, unitară prin sentiment şi limbă. Pentru a-şi îngădui libertăţile de limbă, de care se foloseşte, a trebuit desigur să apară mai întîi *Florile de mucegai* ale lui T. Arghezi, fără de care originalitatea de expresie a lui N. Crevedia ar fi fost unică. Fondul, după cum am spus, e cu totul altul, fond de proletar flămînd jinduind la bunurile vieţii, de golan lacom de bani şi de glorie. *Mi-e sete, mi-e foame,* în această privinţă, e poezia cea mai expresivă. Originalitatea dură a poetului se realizează însă şi în alte laturi ; portretul psihologic din *Taica* e o admirabilă xilografie, iar *Foametea* o viziune apocaliptică viguroasă :

Pe cer, se vărsase o tigvă cu lapte,
Stelele 'nfloriră — boabe coapte,
Luna plină, creştea, creştea — ca o mămăligă.

Chiar şi în erotică poetul găseşte încă o notă personală de pasiune şi de umor ţărănesc.

RADU BOUREANU Pe linia luminii, care — prin poezia populară, Vasile Alecsandri, Ion Pillat — constituie, oarecum, o tradiţie latină în sînul literaturii noastre, se înscrie şi *Zbor alb* ca şi restul liricei lui Radu Boureanu (n. 1905). Elegia armonizată în tonuri înfrînate şi minore în surdină sentimentală, pe fond însă alb, senin, eterat *(Anna Maria de Val-delièvre) ;* statică şi monocordă, uneori cu rădăcini în etnos şi în legendă *(Povestea voievodului Mrejer).* Nu-i lipsită de rezonanţă, dar nici de influenţe (Maniu, Blaga).

III. Poezia „de concepţie", filozofică şi religioasă

După studiul poeziei sămănătoriste propriu-zise trecem la studiul aşa-numitei poezii „de concepţie", în fond raţionalistă, retorică, sau chiar didactică, cultivată în genere de *Convorbiri critice.* Prin colaboraţia lor succesivă, la *Sămănătorul* sau la *Convorbiri critice,* la unii din aceşti poeţi se poate observa chiar o dualitate de inspiraţie şi de manieră, adică nota naţională şi tradiţionalistă înlocuită apoi prin nota filozofantă şi retorică (D. Nanu, Corneliu Moldovanu, de pildă, şi întrucîtva chiar P. Cerna).

P. CERNA Deşi publicate mai mult la *Sămănătorul* şi în *Convorbiri literare* şi preţuite şi de N. Iorga şi de T. Maiorescu, poeziile lui P. Cerna (1881—1913) au fost supravalorificate mai ales de Mihail Dragomirescu, pe care-l impresiona „originalitatea compoziţiei", „arta cu care se desfăşoară şi se leagă, înălţîndu-se treptat, deosebitele momente", dezvoltarea „ideilor şi a efectelor", adică, sub raportul fondului, elementul intelectual, căruia i se dădea o preponderenţă prejudiciabilă, iar, sub raportul formei, dezvoltarea compoziţiei retorice după toate regulile treptelor formale.

Sub acest aspect sînt, aşadar, analizate, *Plînsul lui Adam, Floare şi genună* sau *Către pace.* În realitate, „concepţia" lor e mediocră, dar, şi în afară de aceasta, prezenţa oricărei concepţii ca simplu element de ordin intelectual, fatal mediocru, nu are decît o importanţă relativă. Tocmai din acest caracter intelectual, a cărui tradiţie venerabilă în literatura universală o găsim şi în „compoziţiile" marilor romantici francezi, poezia lui P. Cerna iese din circuitul preocupărilor poetice ale epocii noastre : ea nu exprimă şi nu sugerează stări sufleteşti adînci, ci, dimpotrivă, exprimă pe calea dialecticii retorice nu numai ceea ce se poate exprima, ci şi ceea ce se poate dovedi.

Dacă proporţia participării elementului pur intelectual în compoziţia poeziei e o chestiune încă discutată şi dacă întreaga problemă n-a fost amintită aici decît pentru a se indica sensul, în care tinde să fie rezolvată, înlăturarea elementului retoric şi demonstrativ din poezie e un punct cîştigat. Cînd nu sînt pledoarii pentru anumite „concepţii", poeziile lui P. Cerna sînt spasmuri erotice, imnuri dioniziace închinate fericirii de a trăi şi de a iubi ; stelele, luna, soarele, natura, zeii şi oamenii sînt învolburaţi în imprecaţii frenetice şi într-o frazeologie azi insuportabilă, dar care a dat impresia intensităţii de simţire. Considerat din punct de vedere al materialului plastic — adică al limbii, al imaginii, al topicei, al armoniei, într-un cuvînt a ceea ce constituie originalitatea de expresie a unui poet, Cerna se prezintă nediferenţiat : materia în care a lucrat e fie veche şi banală, fie dominată de Eminescu.

Iată, de pildă, începutul din *Din depărtare,* lăudat de critică :

Nu ţi-am vorbit vrodată, şi pe ferești deschise
Nu ţi-am trimis buchete, stăpîna mea de vise,
Ci numai de departe te-am urmărit adese,
Iluminat de gînduri nespuse, ne-nţelese...
Infioratu-mi suflet nu s-a-ntrebat vrodată,
Făptura ta de zee pe cine îl îmbată... etc.

„Stăpîna mea din vise", „gînduri nespuse", „înfioratu-mi suflet", „făptura ta de zee", sînt un limbaj poetic cu desăvîrşire scos din posibilităţile literare de azi.

Dar dacă imaginaţia plastică se desfăşoară în dezvoltări poetice, dacă pentru P. Cerna iubita e „mîndra mea", „lumina mea", „crăiasa visurilor mele", „domniţa mea cu nume adorat", „stăpîna mea nespusă" ; dorul e „nespus" cînd nu-i „nemărginit" ; gîndurile sînt tot „nespuse", noaptea e „crăiasă", dragostea e o „vrajă sărbătorească", pieptul e de „foc", iubirea e „senină" etc., etc. — infiltraţia eminesciană, într-o bună parte a operei lui poetice, e şi mai caracteristică *(Ecouri, Ideal, Din depărtare* etc.).

Constatării acestei infiltraţiuni i se răspunde, de obicei, prin constatarea unui temperament diferenţiat ; optimismul

indiscutabil al lui P. Cerna e opus pesimismului eminescian. Dar după cum în ceea ce priveşte concepţiile poetului, le-am arătat nu numai lipsa de originalitate, ci şi relativa lor importanţă, cît timp sînt privite în sine, tot aşa şi în chestiunea temperamentului : prin convingere sau prin dispoziţii temperamentale, sîntem cu toţii pesimişti sau optimişti ; în artă problema temperamentului nu se pune însă decît din pragul calităţii materialului, în care se realizează estetic. Poezia lui P. Cerna trebuie, aşadar, încadrată în formula poeziei de substanţă intelectuală ca fond şi retorică, sub raportul formei. Înlăuntrul acestei formule, ea depăşeşte tot ce s-a scris pînă acum la noi nu atît prin energia sentimentului, ci prin amploarea dezvoltării lui în largi acorduri şi în compacte construcţii de strofe retorice.

N. DAVIDESCU N. Davidescu (n. 1888) a început prin a fi baudelairian în fond şi în formă. Vom găsi şi la dînsul deci asocierea voluptăţii cu descompunerea organică, senzualitatea provocată de putreziciune. Nu e vorba numai de viziunea femeii, amestec de puritate şi de perdiţiune, ci şi de nevroza caracteristică poeziei baudelairiene, nevroză pur citadină, nevroza boemei condamnate la o silnică viaţă de cafenea, artificială, cu viziuni tulburi, cu oboseli premature, cu nostalgiile solare ale omului învăluit de nori de fum şi doborît de o veghe inutilă *(Spleen, Sentimentalism, Sfîrşit de toamnă).*

Influenţa lui Baudelaire nu se mărgineşte, de altfel, numai la sensibilitate, ci se întinde şi la expresia ei, întrucît, ca şi poetul francez, acest simbolist e, în fond, clasic : fiecare poezie cuprinde o idee strict delimitată, harnic dezvoltată şi solid construită ; compoziţia devine, astfel, un instrument esenţial. Versul e clasic, amplu, strofa regulată ; în *Inscripţii,* nici urmă de vers liber ; totul se desfăşoară după un robust instinct de conversaţie formală.

Renunţînd la nevroza baudelairiană, poezia scriitorului s-a îndreptat spre intelectualizare ; vom găsi, deci, într-însul o poezie francă de cugetare, ce-l situează în linia urmaşilor lui Grigore Alexandrescu şi la celălalt pol al simbolismului. În această manieră avem *Parafraza sărutării lui Iuda,* solid bătută şi argumentată în versuri pline ; tot un act de pură cu-

getare e expus cu forţă în *Daemoniaca Poemata*, în versuri de maturitate de expresie.

O astfel de poezie intelectualizată are meritele genului, dar şi defectele lui : discursivitatea şi retorismul. Activitatea metodică de adevărat constructor a acestui poet intelectual s-a continuat, de altfel, în aceeaşi linie de lirism impersonal în *Cîntecul omului*, vast poem ciclic, din care pînă acum au apărut trei volume : *Iudea, Hellada* şi *Roma*, şi prin reviste fragmente din *Evul mediu*. Povestea omului, izgonit din rai, se cristalizează astfel în episoade biblice, istorice, sau din atmosfera timpului, de la evocaţia paradiziacă pînă în *La căpătîiul Doctorului Faust*, într-o serie de poeme de toate mărimile şi formele, verslibriste sau clasice, laborioase sau graţioase, cu numeroase lecturi şi influenţe, ca întreaga operă a acestui intelectual, în care domină însă puterea de construcţie obiectivă şi chiar didacticismul. Pe aceste blocuri scoase din toate carierele istoriei şi cioplite cu migală şi cu ştiinţă ritmică, au crescut şi garoafele unei pasiuni lumeşti. Cerebrale şi ele, micile poezii de castă înflăcărare din *Leagăn de cîntece* (în care Moréas şi-a lăsat amintirea) constituie o horbotă de sidefuri sculptate, de virtuozităţi încremenite, de variaţiuni subtile, de graţii ale unui rece extaz erotic :

E ca şi cum ai simţi tainic prin vine
Că ţi s-ar împrăştia reci aurori.
E ca şi cum ai topi repede-n tine
Luceferi sonori.

GEORGE GREGORIAN Eminescianismul a găsit în George Gregorian (n. 1886) un continuator : e singura notă de rezonanţă profundă, pe care o reţinem la acest poet, în care freamătă o nelinişte metafizică, o spaimă de neant, un zbucium şi o disperare venită din stratele muzicale ale sufletului. Dacă mijloacele de realizare poetică ar fi fost la înălţimea unei inspiraţii atît de profunde, alta ar fi fost valoarea acestei poezii. Lipsită de forţa creatoare de imagini şi chiar de simplu vocabular, ea se istoveşte iute într-o expresie limitată şi decolorată, fie prin impreciziune, fie prin abuz : *visul, neantul* şi *vidul* se arată obsedant la fruntariile expresiei poetului ;

dacă le vom adăuga *haosul, abisul* şi *infinitul*, sfîrşim mijloacele, prin care el îşi plasticizează spaima. În aceeaşi categorie obsesivă intră şi *lut, aromă, parfum, scrum, zare, adie, stinge*, iar ca determinări adjectivale, *fin, vag, dulce*, ce nu determină nimic.

Insuficienţa verbală se uneşte cu o egală insuficienţă de expresie figurată. Calitatea muzicală a inspiraţiei îl îndepărta de la plasticitate ; şi pe calea abstractizării putea fi însă nou şi personal. Imaginea poetului rămîne, totuşi, decolorată şi banală. Insuficienţa de expresie se agravează şi prin improprietate ; rareori s-a zbătut un poet într-un cerc mai restrîns de cuvinte, întrebuinţate şi ele imprecis.

În afară de acest lirism de o puternică emotivitate nerealizată, G. Gregorian a publicat înainte de război în *Convorbiri critice* cîteva poezii „de concepţie" ca *În Sahara, Pe Golgota* sau oda *Omul*, ce au dezlănţuit entuziasmul criticii raţionaliste a timpului tocmai prin natura lor discursivă şi raţionalistă.

În realitate şi *Pe Golgota* şi *În Sahara* sînt laborioase şi onorabile compoziţii în genul romantic de acum o sută de ani, — în felul *Cetăţii soarelui* a lui Corneliu Moldovanu, la fel de preţuită la *Convorbiri critice*. Poezie retorică, azi inacceptabilă.

Producţia mai recentă a poetului în *La poarta din urmă* se virilizează prin accent ; voinţă de descătuşare din materie pentru a evada în astral, ca fond ; amestec de suavitate cu vulgaritate brutală de limbă, ca formă. Dar şi în acest volum, filozofic încă, de revoltă împotriva destinului şi a nimicniciei universale, cu bruscă trecere de la efuzie lirică la pamflet antiburghez ca şi, mai ales, în *Sărac în ţară bogată* de pură revoltă socială şi sub raportul dualităţii sufleteşti, dar cu deosebire sub cel al expresiei aspre, viguroase, plebee şi cinice, influenţa poeziei lui Tudor Arghezi este vizibilă.

M. SĂULESCU Torturat de nelinişte metafizică, M. Săulescu (1888—1916) şi-a destrămat poezia într-o serie de întrebări în jurul sensului vieţii, întrebări ce pot părea oţioase unor spirite puţin meditative sau definitiv resemnate din prea multă meditaţie, dar care trădează o sensibilitate înfrigurată, generatoare de poezie a neliniştii, a nesiguranţei, a nostalgiei

de a fi aiurea, paralizată totuşi de îndoiala că s-ar putea să fie mai bine aici, a solidarizării cu înaintaşii ce s-au zbătut în aceleaşi probleme, pe care poate acum le-au dezlegat ; poezie, în sfîrşit, rezumată în incertitudini şi întrebări fără răspunsuri sau cu mai multe răspunsuri problematice, un fel încă de a nu avea răspuns ; poezie, ce nu reprezintă o „filozofie", ci o dispoziţie sufletească „filozofică" şi căreia nu i-a lipsit decît originalitatea expresiei sau chiar siguranţa ei estetică pentru a o impune ca o valoare pozitivă.

ŞTEFAN NENIŢESCU Poezia lui Ştefan Neniţescu (n. 1897) e una din puţinele încercări de poezie mistică românească, a cărei impresie de sinceritate iese poate din extrema simplitate a formei sub care se traduce o sensibilitate monotonă, o umilinţă cu puţine nuanţe şi o naivitate atît de pură încît nu ni le putem închipui simulate, ci efectul unei graţii divine. Nu putem privi „deniile" decît cu interesul pshihologic, cu care privim vechile icoane bizantine cu sfinţii elementar stilizaţi, patinate de vreme, căci şi Ştefan Neniţescu reuşeşte patina arhaică.

Plecată dintr-o obsesie, pe care vrea, mai ales, să ni-o sugereze, această poezie nu se sprijină pe multe mijloace literare ; figuraţia ei e redusă şi unitară şi e o fericire, cînd între atîtea axioane şi gîngăviri, găsim şi imagini reuşite, adaptate tonului *(Cînd prima dată, Nu te-am văzut)*.

Întrucît priveşte *Odei italice*, — nimic din ce se cuvine odei, nimic din ce se cuvine Italiei.

AL. AL. PHILIPPIDE Lipsită în genere de emotivitate, poezia lui Al. Al. Philippide (n. 1900) nu comunică ; joc de imagini exterioare, se limitează normal în peisaj sau în domenii intelectuale, de aici şi pornirea fie spre pastel, în care ne-a dat şi cele mai bune bucăţi ale sale (de ex. *Pastel)*, fie, mai ales, spre filozofare sau cel puţin spre atitudini meditative : vidul, veşnicia, nimicnicia, gloria, Hamlet, Prometeu, moartea, revolta devin teme poetice *(Prohod, Cîntecul nimănui, Veghe etc.)*, sau chiar chestiuni personale atacate cu vehemenţă de cuvinte. Tăcerile se materializează sub diferite

forme ; elementul cosmic abundă, cel aparent intelectual se întreţese fără a ajunge însă la o concepţie.

Ceea ce a impresionat mai mult, la apariţie, la această poezie în *Viaţa românească* a fost întrebuinţarea fără control a imaginii, frenetic — cele mai adese simplă personificare împinsă pînă la cele mai îndepărtate consecinţe. Acestei capacităţi de expresie figurată şi-a datorit poetul reputaţia de modernist şi încadrarea lui într-o mişcare, ce se caracteriza numai în parte prin imaginea cultivată în sine.

ION MARIN SADOVEANU *Cîntecele de rob* ale lui Ion Marin Sadoveanu (n. 1893) se fixează în atenţie prin sentimentul legăturii de pămînt, al vieţii terestre de rob al tinei, nu fără a arunca „puntea" aspiraţiilor spre cer, al prelungirii vieţii dincolo în azurul eternităţii ; în versurile lui mai personale pluteşte obsesia morţii, chiar cînd ia aspectul unui simplu „motiv" poetic *(Moartea şi monahul, Moartea şi măscăriciul* etc.). Pe lîngă influenţa folclorică din unele poezii, se notează suflul discursiv şi retoric mai peste tot, în puţină concordanţă cu tendinţele poeziei moderne (deşi Paul Claudel e un poet modern).

IV. Poezia erotică şi elegiacă

După studiul poeţilor de inspiraţie mai mult intelectuală, a poeţilor de „concepţie" sau filozofi, în care compoziţia domină aproape materialul poetic, e rîndul trubadurilor şi al poeţilor sentimentului, poeţi erotici sau ai lirismului direct şi pe urmă al elegiacilor.

CINCINAT PAVELESCU Produs al vieţii de salon, opera lui Cincinat Pavelescu (1872—1935), cel mai autentic dintre trubadurii noştri, nu putea ocoli, în totul, primejdiile condiţiilor ei de producere ; evoluînd între punctele extreme ale literaturii de societate — madrigalul şi epigrama, ea s-a realizat, totuşi, liric în exemplare definitive pentru formula ei, cărora distincţia formei, atitudinea resemnării le definesc o individualitate *(Seară tulbure)*.

Resemnarea nu e o poziţie anticipată, ci e rodul unei lungi experienţe a vieţii de societate, în sînul căreia asperităţile se şterg şi strigătele par inoportune ; pentru ce am mai face gesturi de inutilă şi inelegantă protestare în faţa neantului ? Pentru ce am blestema cînd natura ne-a pus consolarea alături *(Primăvara)* ?

Natura, amorul şi arta, iată principiile calmării poetului ; problema finalităţii nu se pune, de altfel, niciodată prea tragic, întrucît, înainte de a fi devenit dureroasă, e potolită de sensul estetic al vieţii. Această repede calmare a neliniştii metafizice prin spectacolul naturii şi peisaj sufletesc, această descleştare în refugiul unui panteism binefăcător :

— Dar soarele ce moare, încă
Mai rîde-n pomii înfrunziţi,
Şi-n seara clară şi adîncă
Mai cîntă rîul : auziţi !
O voi, ce mai trăiţi o clipă

În ritmul vieţii şi-al iubirii,
Lăsaţi pe morţi în groapa lor
Să-ndeplinească legea firii.
Şi voi, în pripă,
Sorbind mirosul primăverii
Din vîntul care mişcă merii
Înfloriţi,
Veţi bănui într-o aripă
De pasăre ce trece
Ca un fior
În umbra unui nor ;
În picul rar de ploaie rece,
În vînt cînd mişcă trandafirii,
Că morţii voştri din mormînt
Sînt : apă, umbră, floare, vînt.

(Panteism)

constituie, singură, o atitudine sufletească autentică, ce leagă în unitatea unui fascicol o producţie inegală.

Atitudine fără adîncime dar temperamentală, şi, mai ales, realizată pur, în cîteva poezii *(Panteism, Primăvara, Serenadă)*, momente extreme ale unei arte senine, echilibrate, clasice, prin care se continuă firul artei macedonskiene din *Noaptea de Mai*, adică a atitudinii estetice faţă de viaţă. Fără invenţie verbală, fără figuraţie diferenţiată, simple şi armonioase, versurile lui Cincinat Pavelescu descriu o volută de fluidităţi, al cărei punct de plecare artistic şi sufletesc porneşte din stratul adînc al latinităţii atît de realizat în Horaţiu, străbunul poetului nostru.

În viaţă, poetul a trăit în continuă actualitate prin epigramele sale mai mult sau mai puţin improvizate, pe care însă posteritatea nu le va înregistra.

VICTOR EFTIMIU Un val cald de lirism molcom şi sentimental se revarsă în toate poeziile lui Victor Eftimiu (n. 1889), în versuri clasice, corecte şi chiar perfecte, sau în versuri libere, rimate sau fără rimă, într-un cuvînt în toate formele imaginare, exprimînd toate ideile şi toate atitudinile posibile, în ample dezvoltări retorice, impecabile, turnate

într-o limbă de o puritate desăvîrşită şi exprimate cu o claritate dezolantă. Nimic nu te opreşte ; totul e convenabil dar şi convenit ; totul lunecă, mătăsos, într-o scurgere uniformă ; apă limpede, în care se oglindesc, indiferent : vedeniile lui Boecklin sau moartea lui Homer, Meca sau voinicii Pindului, cerul Parisului, Hamlet murind sau Apolon, „bisericuţa veche" sau temple antice, în care murmură imnuri creştine sau păgîne, cîntece de munte sau de oraş, doine sau serenade. În valul acesta de poezie directă, sentimentală, deseori banală, tip romanţă, sau inteligentă, se găsesc toate speciile de poezie, se găseşte chiar şi notaţia modernă, acidă, de aquaforte, cum e, de plidă, în *Vulturul* sau în *Peisajul nordic* etc. bucăţi de antologie — se găseşte orice, şi talent firesc, dar un talent invadat de cursivitate şi de convenţional sentimental ; nu se găseşte doar timbrul unic al unei personalităţi diferenţiate, adică originalitatea.

DEMOSTENE BOTEZ Demostene Botez (n. 1893) se distinge prin lirism direct ; emotiv, el are sinceritatea emotivităţii sale, căreia, dezvelind-o brusc, îi îndulceşte simplitatea prin expresie, deşi e capabilă de prelucrări diferite. Numind-o erotică, nu i-am defini destul de precis sensibilitatea, deoarece ne-am deprins să distingem în erotism şi elementul pasiunii. În poezia lui ne oprim în regiunea animismului sentimental : natura se însufleţeşte prin prezenţa sau amintirea femeii iubite ; peisajul îşi pune culori ; tristeţea se îndulceşte în melancolie ; gîndul suprimă depărtările ; totul însă la temperaturi medii, fără furtuni şi avînt, cu vagi efuziuni şi sentimentalism de romanţă, material uzat poate, dar susceptibil încă de a fi turnat în tipare noi şi modernizat prin imagine. Versul armonios al poetului are un timbru specific ; rezumată la prezenţa unei rezonanţe unice, personalitatea nu trebuie confundată însă cu originalitatea, cît timp nu ajunge pînă la diferenţierea absolută. Uşor elegiac şi prea direct, specia acestui sentimentalism şi-a atins culmea realizării în romanţele lui Eminescu ; era, deci, fatal să resimţim influenţa marelui poet şi în poezia lui Demostene Botez *(Castanii, Dor)*.

În afară de erotică sentimentală şi de pastelismul luminos şi graţios, poetul mai e, cu deosebire în *Povestea omului* şi

Zilele vieţii, şi poetul imagist nu numai al tristeţei provinciale, al Iaşului pustiu, ci şi al tristeţei în sine, al tristeţei organice, al suferinţelor, al unei cinestezii morbide şi al unei grave sonorităţi funerare. Cu tot ineditul comparaţiilor, de multe ori admirabile, şi această sensibilitate de astenie completă, ca şi tehnica expresiei ei, sînt influenţate de poezia bacoviană *(Presimţiri, Tristeţi atavice, Putrezime)*.

Puţin personală prin armonia exterioară a versului şi limbă, această poezie se personalizează şi se modernizează chiar prin imagine. În dezlănţuirea imagismului frenetic al poeziei contemporane, Demostene Botez e unul din cei mai fecunzi şi mai originali creatori de expresie figurată, de comparaţii proaspete şi graţioase ; nu e imaginea laborioasă, ci imaginea simplă şi totuşi nouă, nu e unică, integrală, şi săpată pînă în amănunt, ca la Lucian Blaga, ci multiplă, în calea lactee.

Firul inspiraţiei poetice în activitatea lui ultimă *(Cuvinte de dincolo)* pare a fi părăsit erotismul graţios pentru a se înfunda tot mai adînc într-o tristeţe transcendentă, într-o descompunere fatală, într-un proces de despersonalizare cu profunde rezonanţe *(Insomnie)*.

De notat e şi părăsirea imaginismului frenetic al primelor sale poezii şi lunecarea spre o expresie nudă.

CLAUDIA MILLIAN Ceea ce impresionează dintr-un început în poezia Claudiei Millian (n. 1889) e siguranţa mişcării ideii poetice în haina suplă a unui vers ce o învăluie şi o îmbracă fără constrîngere, dar şi fără o libertate exagerată. O astfel de posibilitate de expresie, diferenţiată însă de simpla facilitate, existentă şi ea, produce o impresie de distincţie, în care perversitatea simţirii se atenuează în decenţa graţioasă a expresiei şi, mai ales, în figuraţia exotică, distantă şi spiritualizată, oarecum, prin sine.

E în versurile poetei, pentru o limbă neformată încă definitiv, o artă remarcabilă prin fluiditate verbală ; primejdia ei nu stă nici în perversitate, nici în exotism, ci în abuzul noţiunilor abstracte *(infinitul, himerele* etc.), a căror improprietate şi uneori nonsens se mistuie, totuşi, în valul sonor al ritmului verbal.

În ultimul volum *Întregire* (1936), păgînismul poetei bate drumurile dumnezeirii cu o egală senzualitate.

OTILIA CAZIMIR Grațioasă, fragedă și minoră, poezia Otiliei Cazimir evoluează între un pastelism modernizat prin observație miniaturistică și adesea umoristică tradusă în imagine nouă și un erotism, care, sub forme ușoare și uneori laconice, împinge vagul și firescul sentimentalism pînă la patetism. Psihologic vorbind, zbuciumul acesta al unei iubiri otrăvite în esența ei, ce se dă și se ia, se oferă ori numai cedează, entuziastă și deziluzionată, amărîtă și totuși necesară, dar, mai presus de orice, fatală prin nu știu ce porunci interioare, pe care o simți în versurile atît de cristaline ale poetei, este elementul cel mai interesant al unei atitudini poetice pîndite de sentimentalism.

Tonul de romanță e înnobilat prin sentimentul tragic al unei situații insolubile *(Strofe în amurg, Atavism)*, în care suspinul duios al viorii e acoperit de violoncelul dureros al pasiunii.

În afară de acest intimism erotic, amestec de gingășie și de anecdotic, de psihologism și de suferință, poezia Otiliei Cazimir își îndreaptă antenele și spre natură, pe care o pulverizează și o fixează apoi în grațioase pastele, cu un incontestabil dar al observației ce prinde și al penelului ce execută : gîzele și florile, amurgurile, anotimpurile se fixează, astfel, în imagini grațioase sau grotești, evoluînd de la imagismul fraged al lui Demostene Botez și aciditatea umoristică a lui G. Topîrceanu. În tot, sensibilitate feminină, miniaturistică și grațioasă și o capacitate reală a expresiei figurate.

M. CELARIANU Adevăratul debut al lui M. Celarianu (n. 1893) nu trebuie căutat în volumul de *Poeme* și *Proză*, publicat în 1913, ci în poeziile publicate în *Sburătorul* și completate apoi în volumul *Drumul*. Prin ce avea mai reușit, la început, părea un poet conceptual și religios — fără a fi și mistic, deoarece Dumnezeul lui era dumnezeul iconografiei creștine și cu un caracter mai mult deliberativ *(Și Dumnezeu ceru iertare ; Iisus* etc.). Sensul liricei poetului s-a adîncit apoi chiar în *Drumul* — în lirica pură, molcomă, resemnată, serafică *(Un cîntec întristat, Iertare* etc.). Poemele de mai tîrziu neadunate încă în volum și închinate florilor *(Tufănelele, Crinul* etc.) îl pun numai aparent în linia lui D. Anghel, fără splendoare decorativă, dar cu un patetism interior atît de accentuat încît credem că trebuie rînduit printre cei mai buni elegiaci ai noștri.

I-ar fi trebuit acestui poet învăluitor, cu rezonanțe adînci de violoncel, doar o mai mare originalitate de expresie pentru a ocupa un loc mai de frunte în poezia contemporană.

V. Poezia descriptivă, realistă, socială, patriotică şi de război

ARON COTRUŞ Ceea ce impresionează, în prima linie, la Aron Cotruş (n. 1891), e intemperanţa verbală ; lipsită adesea de rimă, de ritm, de egalitate silabică, proză uneori transformată în versuri numai printr-o ficţiune tipografică, poezia scriitorului ardelean se revarsă acum tumultuoasă în cataracte nu totdeauna cerute de un accent sufletesc, acum în leneşe pînze de ape ; inegalitate silnică şi neobişnuit de verbală.

Dominat de o expresie torenţială, în care revin cuvintele *colosal, teribil, enorm, îngrozitor, grozav, crunt, fioros, sălbatic* etc., adică tot ce traduce violenţa şi exagerarea — şi, ţinînd seama că adesea expresia comandă atitudinea sufletească — este firesc să bănuim că atitudinea poetului e de natură eruptivă şi vizează la dezlănţuirea unei sălbatice energii ca a unei forţe fireşti.

Cu un astfel de stil saturat de invective şi pornit spre expresia puternică, pe lîngă un exces de individualism, se mai puteau exprima şi sentimente colective : subiectele sociale şi cele patriotice, în legătură cu împrejurările războiului mondial, au intrat, deci, de drept, în domeniul poetului şi au dus la accente de vigoare revoluţionară mai ales în *Mîine*. În *Horia*, nota e mai mult socială decît naţională ; răscoala e văzută prin prisma luptei de clasă. Construcţia poemului e de ordin mai mult liric şi retoric decît epic.

CAMIL PETRESCU În aceeaşi linie realistă şi oarecum umanitaristă (nu însă principial şi declamatoare) se afirmă şi poezia de război a lui Camil Petrescu (n. 1894) din *Versuri*, a cărei definiţie e cunoaşterea plastică a lumii. Poezia devine, astfel, mai mult o problemă de sensibilizare decît de

sensibilitate ; totul se reduce la materie şi la ochiul care o fixează ; procedeul obişnuit al simbolismului de a abstractiza se răstoarnă ; senzaţiile se plasticizează prin contururi energice ; poezia nu mai e sonoră ci tactilă ; e o poezie optică.

Dizolvată în amănunte, ameninţate de prozaism şi prin analiză dar şi prin înlăturarea voluntară a oricărui aparat poetic, poezia lui Camil Petrescu se valorifică prin notaţii de ordin pur vizual, expresii materiale din cele mai topice pentru traducerea senzaţiei şi imagini viguroase *(Vis de anemic, Amiază de vară, Mîna, Veşnicie, Marş greu)*. Abstracţia este aproape cu totul eliminată ; noţiuni ca „amintirea", „nădejdea", „fericirea" devin materiale : se vorbeşte şi de „picioarele" nădejdii şi de „cîlţii" fericirii.

Valoarea unei astfel de expresii poetice stă în precizie, în imagini şi în întrebuinţarea vorbelor prin eliminarea aşa-numitei terminologii poetice, determinată pe temeiul unei sonorităţi indiferente conţinutului. Nu există cuvinte nepoetice, ci numai cuvinte improprii ; valoarea poetică a cuvîntului iese numai din proprietatea lui. Fraza e smulsă de sub orice sugestie melodică şi, pentru a avea un caracter mai independent şi mai viril, e prinsă în copcile unor locuţiuni ca : „e evident", „de fapt", „se vede că", „poate că", „în mod firesc", — considerate, în genere, ca prozaice şi discursive. Pe pîngă prozaismul voit al expresiei, poetul cultivă şi metoda analizei. Deşi ne-am obişnuit să privim poezia ca o sinteză, el ne-a zdrobit însă în cioburi oglinda.

Riguroasă şi plastică, notaţia lui nu are, totuşi, nimic antipoetic în sine ; numai suprapunerea ei fără cimentul emoţiunei ar putea duce la dizolvarea poeziei în proză. Prezenţa emoţiei îl ridică totuşi pe poet peste materialul brut al notaţiei expresive.

De la realismul *Ciclului morţii*, Camil Petrescu a trecut la graţia ciclului *Un luminiş pentru Kicsikem* [1], în care a realizat o poezie intimistă, plină de lumină şi de fin joc psihologic.

[1] *Sburătorul literar*, 1922, p. 491.

Şi după ce a „văzut ideea" încă din *Versuri*, ne-a dat şi o poezie ideologică, în ciclul *Transcendentalia (Cercul, Plecare, Interioară, Cocorul* etc.), în care se fixează imposibilitatea spiritului de a cunoaşte absolutul, mărită şi de incapacitatea lui de a se scoborî în mirajele din fundul său. Expresia rămîne tot atît de plastică şi voit realistă, numai tehnica, sub influenţa lui Ion Barbu, se întunecă prin forme eliptice, suprimarea punctuaţiei şi alte procedee extremiste, nepotrivite unei astfel de poezii.

VII. Poezia de fantezie

D. ANGHEL Îndeplinind un rol istoric de tranziţie spre poezia nouă, poezia lui D. Anghel (1872—1914) nu e revoluţionară, întrucît nici prin calitate sentimentală, nici prin expresie nu reprezintă un salt în necunoscut ; sub raportul formei, ea s-a dezvoltat normal din brazda eminesciană ; iar ca sensibilitate, dacă contrastează în forma ei ultimă cu poezia sămănătoristă sau cu retorismul lui Cerna, se situează, totuşi, în poezia contemporană franceză a unui modernism cuminţit şi academic ce-i constituie originalitatea punţii de trecere spre poezia de astăzi.

Elegant, urban, moderat, D. Anghel n-a rupt tiparele expresiei convenite cum va face ceva mai tîrziu Minulescu, de pildă, ci şi-a menţinut aderenţele cu trecutul, îndreptîndu-l încet, ca pe o albie, spre noile destine poetice ale unei rafinări şi ale unei transparenţe, nerealizate încă deplin. Din punctul din care judecăm noi astăzi, eleganţa formală a lui D. Anghel ne pare prea academică, versul prea definit, strofa prea arhitectonică, limba prea puţin personală ; văzută însă în mediul său imediat de formaţie, această expresie poetică, fără originalitate prea distinctă, a servit drept filtru preţios, prin care s-au eliminat impurităţile plebee ale poeziei sămănătoriste.

Fără a fi visdoage, ciuboţica cucului sau gura leului, florile lui D. Anghel, nalba, măghiranul, sînzienele, gherghina, sulfina şi chiar floarea soarelui răspîndesc, potrivit ambianţei epocii, încă o vagă mireasmă sămănătoristă, prin sentimentalismul minor, în ton de „sensiblerie", în care „versul rar" se ascunde în dosul unor efuziuni sentimentale destul de curente.

Numai în *Balul pomilor*, evadînd din dulcegăria sentimentală, îl găsim pe viitorul D. Anghel poetul fanteziei. Abia în *Fantazii* (1909), fantezia păşeşte în primul plan şi-i dă o originalitate şi o valoare actuală, cu stabilirea unor noi raporturi între lucruri şi o invenţie de figuraţie, punct de plecare al

întregii literaturi contemporane, emancipată de alte preocupări decît cele estetice. Dar la acest artist de o sensibilitate minoră, găsim, de cel puţin două ori, şi o simţire profundă, tragică aproape, ce şi-a nimerit expresia lapidară, în *Puterea amintirii* :

Oricum, pînă la capăt aminte ne-om aduce,
Şi oricît de departe destinele ne-or duce.
Mereu şi pretutindeni, oricînd şi ori şi unde,
Cînd mi-oi suna eu lanţul, al tău îmi va răspunde

...şi o expresie somptuoasă, de fantezie organizată, în *Vezuviul*, pe care numai lungimea ne împiedică de a-l cita în întregime.

Elementul esenţial al talentului lui fiind fantezia, D. Anghel a sfîrşit prin a evada din poezia lirică, încercînd să o organizeze teatral în *Cometa*, în care, deşi n-avem adevărată comedie, avem, sub influenţa lui Rostand, versul comic, şi liber de orice constrîngere, versul *umoristic*, apoi în cele două volume ale *„Caleidoscopului lui A. Mirea"* publicat de D. Anghel şi St. O. Iosif. Joc de imagini, de viziuni chiar, de asociaţie de cuvinte disparate, de rime neprevăzute, de aluziuni literare, de vervă rostandiană, de sentimentalism dizolvat în umor, de observaţie caricaturală — fuzionarea unor elemente cotidiene, ce surprind tocmai prin cotidianul lor, în flacăra purificatoare a poeziei. *Caleidoscopul* a creat o specie literară cu o vitalitate supărătoare, căci oricare ar fi arta şi fantezia poetului, nu trebuie să uităm că avem de-a face, în realitate, cu o cronică rimată extrasă din noroiul actualităţii, al cărei interes iese, în parte, tocmai din această actualitate, din aluzii şi asociaţii baroce, din violentarea limbii, din virtuozitate, jonglerie şi simulacru. Iată pentru ce, preţuind talentul lui D. Anghel, nu preţuim şi genul ce s-a dovedit de o facilitate extraordinară şi de o putere de propagare, în care îi stă propria-i condamnare.

G. TOPÎRCEANU G. Topîrceanu (n. 1890) e cel mai autentic reprezentant al moştenirii directe a lui A. Mirea. Între *„Parodii originale"* şi *Strofe alese* nu e o deosebire de substanţă poetică ci numai, pe alocuri, de realizare ; şi la unele şi la altele, de altfel, atitudinea şi mijloacele de expresie purced din *Caleidoscop*. Ceea ce este esenţial la scriitor este inteligenţa

artistică vizibilă în adaptarea formei la conţinut, în căutarea efectului, în preciziunea conturului. *Balada popei din Rudeni* sau *Balada morţii*, de pildă, par tăiate cu dexteritatea unei mîini de meşter într-un material, din care numai emoţia şi misterul lipsesc. Cu o viziune ascuţită şi materială, Topîrceanu a fixat peisaje cu amănunte prinse atît de sigur, încît natura pare pusă sub sticlă într-o ramă, peste care nimic nu trece şi tocmai acest aer de „perfecţie" şi de „finit" stînjeneşte impresia poetică.

D. IACOBESCU Moartea timpurie a lui D. Iacobescu (1893—1913) a fost o pierdere pentru literatura română. De o sensibilitate minoră, el şi-a tradus-o, totuşi, în versuri de o perfecţie, în care tocmai impresia lipsei de dificultate stînjeneşte. Derivaţie directă din Albert Samain şi Paul Verlaine (Verlaine din *Fêtes galantes*), sensibilitatea lui D. Iacobescu s-a desfăşurat într-o lume de diviziuni graţioase, luminoase, deşi melancolice, galante, cu un trubadurism înfrînat, totuşi, de simţul caricaturalului şi al grotescului.

Viziunea lui poetică, ce putea rămîne numai graţioasă şi luminoasă, a fost repede interceptată de presimţămîntul morţii timpurii ; fără a deveni tragică, ea a deviat totuşi într-un macabru, pe care a reuşit să-l facă grotesc şi a izbutit să dea un aspect umoristic chiar şi casei de nebuni :

În balamuc nebunii uitaţi într-o grădină,
Stau înnecaţi în vraja acestui trist amurg,
Privind cum unul joacă un dans de balerină.

PERPESSICIUS Pe un fond liric, umorul, mai mult de atitudine decît de cuvinte, la Perpessicius (n. 1891) se prezintă ca o filtraţie : iată ce-l diferenţiază de literatura lui A. Mirea şi de linia directă a moştenirii lui, reprezentată, autentic deşi nu în întregime, de G. Topîrceanu ; iată ce-l fixează în sînul poeziei moderniste, cu nuanţe ce-i constituie o individualitate.

După Camil Petrescu, Perpessicius e al doilea poet ce ne-a adus în *Scut şi targă* (1926) un „aspect" al războiului fără obişnuita lui latură eroică ; „războiul" lui e carnetul de drum al unui poet sentimental, nepăsător şi umorist, ce-şi împleteşte

experienţele amoroase cu tragediile momentului şi îşi înmoaie suferinţele şi indignarea într-un surîs de ironie mai necruţătoare cu sine decît cu alţii. Primejdia unei astfel de poezii e, negreşit, discursivitatea, pe care o şi găsim, de pildă, în lungile poeme în *Gravura de pe calendar* sau în *Mater dolorosa*. În afară de atitudine, şi peste ea, meritul stă în noutatea notaţiei, ca în : *Pe Calfa-dere, toamna*, în *Călăuza*, *Flora stelelor polare* şi fragmente din alte cîteva. În *Itinerar sentimental*, apărut în urmă, e un amestec de sentimentalism naiv, de livresc, de umor, de erudiţie şi de intimism discret, nu fără prozaismul voit al vieţii cotidiene.

GH. MAGHERU În primul său volum *Capricii* se găsesc cîteva scurte poezii de notaţie sobră, dură, avară cu sine, din care se putea spera un poet în linia *Belşugului* lui Tudor Arghezi, dar chiar din acel volum se mai vedea că destinul îi sorocise cornul abundenţei, revărsat apoi într-o serie de volume compacte, de inspiraţie foarte diversă, pitorească, folclorică, istorică, filozofică, dar mai ales fantezistă. Cum unei bogăţii atît de mari îi lipseşte controlul de sine, multe din poezii par exerciţii de digitaţie verbală, virtuozităţi lexicale — aur scufundat în prolixitate.

Metron ariston, spunea inscripţia templului din Efes, adică numai măsura domină şi înfrînă masa.

SANDA MOVILĂ Poezia Sandei Movilă (n. 1901) porneşte din simţul decorativului şi al exoticului împins la virtuozitate ; în graţioase broderii pe evantalii s-a desfăşurat, astfel, povestea sentimentală a principesei Iuki şi a principesei Lya-So sau a oarbei principese Lhea... etc. Prin risipa decorativă, se strecoară totuşi uneori şi şopîrla verde a pasiunii ca să muşte.

VIII. Poezia simbolistă

MODERNISMUL. S-ar putea defini mişcarea modernistă ca o mişcare literară ieşită din contactul mai viu cu literaturile occidentale şi, îndeosebi, cu literatura franceză, dacă definiţia nu ar părea că afirmă existenţa acestui contact numai o dată cu epoca nouă. În realitate, termenii problemei sînt cu totul alţii : proporţional, influenţa literaturii franceze asupra literaturii noastre nu este mai mare acum decît a fost la începutul veacului trecut ; putem afirma chiar că influenţa lui Lamartine asupra lui Eliade, Cârlova, Alexandrescu şi Alecsandri, sau a literaturii germane asupra lui Eminescu, a fost mai considerabilă decît, de pildă, influenţa lui Baudelaire asupra lui T. Arghezi sau Minulescu. Literatura modernistă nu poate fi, deci, privită ca literatură de „imitaţie" şi nici chiar ca o soluţie de continuitate întrucît saltul de nivel al literaturii renaşterii noastre faţă de realităţile naţionale a fost cu mult mai mare decît saltul literaturii moderniste. Înlăturînd, aşadar, caracterul agresiv şi exclusiv ce se acordă, de obicei, termenului de imitaţie, am putea defini mişcarea modernistă ca o mişcare ieşită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880 : aceasta e singura deosebire ; rolul romantismului francez a fost mai covîrşitor decît, de pildă, rolul simbolismului, dar, pentru noi avea privilegiul de a fi devenit istoric, consumat şi consacrat într-o literatură considerată ca inatacabilă ; deşi tot atît de fatală prin forţa legii sincronismului, mişcarea modernistă a întîmpinat rezistenţa unei critici organizate, a unei mentalităţi oprite în formula romantismului ca într-o adevărată tradiţie, a inerţiei fireşti ce luptă instinctiv împotriva eternei prefaceri a lucrurilor omeneşti. Prin disocierea esteticului de etic şi de etnic, modernismul, de altfel, nu putea decît să înăspreasscă şi mai mult rezistenţa sămănătorismului şi a poporanismului altoite pe această confuzie.

SIMBOLISMUL. Deşi mult mai complexă şi înglobînd în ea principii contradictorii şi fenomene ce nu se pot nivela uniform, mişcarea modernistă se confundă adesea cu simbolismul, care, în realitate, nu e decît numai una din formele ei. În esenţă, simbolismul reprezintă adîncirea lirismului în subconştient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc. Natura fondului impunea de la sine stările sufleteşti vagi, neorganizate ; natura formei sugestive impunea solubilitatea versului şi revoluţia prozodică, privită apoi de unii critici ca notă diferenţială a simbolismului.

După ce a produs o „revoluţie" în literatura noastră ca şi în literaturile apusene, depăşit în propria lui direcţie de expresionism, iar în direcţia potrivnică întîmpinînd o reacţiune prin încercarea de intelectualizare a emoţiilor, simbolismul a încetat ca şcoală organizată. Îşi supravieţuieşte însă nu numai prin cîştigurile trecute în patrimoniul obştesc al lirismului, ci şi prin cîţiva poeţi de talent, investiţi cu toate caracterele simbolismului pur.

1. SIMBOLISMUL GRUPULUI DE LA „VIEAŢA NOUĂ"

În studiul simbolismului practicat la *Vieaţa nouă*, după ce am indicat ideologia, rămîne acum să-i cercetăm şi poezia. Începem, firește, cu poetul Ervin — expresia poetică a lui O. Densusianu, conducătorul acestui simbolism academic.

O. DENSUSIANU Contrastul dintre temperamentul lui O. Densusianu şi pretenţia energetică a poetului Ervin ne pune, în adevăr, în faţa unui caz de bovarism caracterizat, adică de proiectare a individului într-o formaţiune imaginară absolut contrară celei reale ; lipsit de energie şi de contact chiar cu realitatea, printr-o substituţie de personalitate destul de comună, poetul a ajuns la concepţia unui energetism şi solidarism traduse într-o operă de adevărată simulaţie literară : simulînd „uragane de patimi" *(Lumini de fulger)* sau entuziasmîndu-se pentru aviatori *(Solii depărtărilor)* sau celebrînd în *Heroica V* uzinele, dar, mai ales, slăvind într-un întreg volum, fără energia expresiei, dezlănţuirea forţelor războiului.

Prin faptul de a fi reacţionat, voluntar, împotriva ruralismului sămănătorist printr-o literatură urbană şi „distinsă", prin faptul de a fi întrebuinţat versul liber fără importanţă cînd fondul e anemic, O. Densusianu a crezut că face simbolism cu o energie atît de reală încît singura poezie, pe care era pe punctul să o realizeze, este poezia acestei convingeri sau ceea ce numea Ion Trivale : „poezia poeziei noi". Din nefericire însă şi această „poezie a poeziei" a fost creată cu mai multă vigoare şi culoare de Ion Minulescu.

În realitate, poezia lui este intelectuală, în sensul unei cugetări, a cărei expresie rămîne abstractă şi fără vigoare, nu pentru că traduce o gîndire abstractă, ci pentru că nu se poate realiza într-o imagine originală, ci în expresii vagi, ca, de pildă, „drumul nădejdilor apuse", „prăbuşiri de gînduri", „mările îngrijorării", „noapte de gînduri", căci, după cum a confundat formula simbolismului cu a energetismului, a confundat forma lui cu academismul, glacialitate, cu deosebire, vizibilă în *Limanuri albe* şi *Raze peste lespezi.*

AL. T. STAMATIAD Circuitul sensibilităţii lui Al. T. Stamatiad (n. 1885) este scurt : o descărcare violentă urmată de o repede depresiune morală. Violenţele poetului — cel puţin în *Din trîmbiţe de aur* — se dezlănţuie în domeniul erotic. Amorul este o arenă de luptă. Cînd iubita revine :

Va fi o luptă crudă pe viaţă şi pe moarte
Ultima luptă)

sau „va fi o nebunie sălbatică şi amară", cînd femeia posedată „din tălpi şi pînă în creştet", „mare prin credinţa de a putea învinge" se va întîlni cu poetul „lovit de moarte şi fără a mai spera" într-o luptă ultimă, în care poate „învingătorul va învinge în zadar".

Între aceste două puncte extreme, amorul devine un stadion de lupte atletice, cu alternative variate : între „grăbeşte-te şi vino" — „o, nu te mai întoarce". În această „luptă cruntă pe

viaţă şi pe moarte" cu „învinşi" şi „învingători", cu „tresăriri sălbatice", cu ură, venin şi sînge, cu „dezastre" şi „cataclisme" se situează dialectica amoroasă a poetului şi, prin violenţă, psihologic vorbind, şi nota lui diferenţială.

În ceea ce priveşte limba, deşi „templul adorării" cu porfire, agate, turcoaze, topaze, colonade, tuberoze şi alte cîteva accesorii scoase azi din uz, se deosebeşte de materialul sămănătorist şi constituie o faţadă modernistă, în realitate, retorică, romantică, această poezie se zbate într-un joc psihologic violent dar elementar şi se realizează într-un material verbal aparent sonor şi chiar grandilocvent, cu toate că, de fapt, sumar şi convenţional, şi pe un fond decorativ somptuos, sub care se simte, totuşi, lemnul, vopseaua sau cretonul, cu o solemnitate lipsită de insinuare, puţin aptă de a crea imagini noi şi deci de a plasticiza sau spiritualiza — într-un cuvînt antisimbolistă.

Dar dacă această vehemenţă verbală nu mai poate emoţiona, preferăm faza a doua a circuitului sensibilităţii poetului, faza de oboseală şi de expresie minoră, cum e *Mi-e sufletul o creangă.*

Această poezie cu alte cîteva din *Simfonia toamnei* constituie partea cea mai temeinică a operei poetului de pe clina simplităţii mărturisite a simţirii şi a expresiei — deşi nu-l mai urmărim pe acest drum pînă la psalmii din *Pe drumul Damascului,* pe care îl considerăm un simplu exerciţiu stilistic, şi pînă la producţia din urmă elementară pînă la naivitate. Al. T. Stamatiad e un romantic care s-a crezut simbolist şi vrea să sfîrşească clasic.

2. ALŢI POEŢI SIMBOLIŞTI

I. MINULESCU Adevăratul stegar al mişcării simboliste a fost I. Minulescu (n. 1881). Fără a fi ermetic, prin fond, şi, mai ales, prin formă, întrucît e o artă de relativă iniţiere şi, oricum, de rafinare estetică, simbolismul nu poate fi popular. I. Minulescu e în situaţia paradoxală de a-l fi făcut pe înţelesul tuturor şi de a-i fi popularizat meto-

dele ; de aici, o bănuială asupra calităţii unei poezii atît de expansive.

De un simbolism mai mult exterior şi mecanic, poezia lui I. Minulescu conţine, totuşi, pe alocuri o gîndire muzicală. De la solidaritatea cu precursorii poeziei noi din *Romanţa marilor dispăruţi* trece la solidaritatea cu soarta întregii omeniri şi e zguduită de fiorul „muzical" al morţii şi al destrămării universale *(La poarta celor care dorm).*

Dar dacă senzaţia morţii şi a destrămării universale, împinsă pînă la tragic, cere o sensibilitate mai profundă decît e, în genere, sensibilitatea poetului, găsim, în schimb, la dînsul o nelinişte, legată de timp şi de loc, un instinct de migraţie, o dorinţă neraţionată de orizonturi noi, ce i-au populat poezia cu atîtea „ţări enigme", cu atîtea „galere" şi „corăbii" ce pleacă sau sosesc, cu atîţia pelerini şi berze călătoare, din care, firesţe, nu lipseşte verbalismul.

Succesul poeziei minulesciene nu vine însă de la fondul ei muzical, ci de la muzicalitatea ei exterioară : ea e cea mai sonoră şi declamatoare poezie din literatura noastră actuală ; de aici, şi repedea ei răspîndire şi în stratele în care poezia nu se scoboară decît pe calea cuvîntului rostit.

Revoluţia prozodică e mai mult aparentă şi tipografică ; în genere, versul e solid construit şi cu sunet plin. Revoluţia lexicală e mult mai reală ; limba cristalină şi cu tendinţe arhaizante a lui Eminescu, limba mai mult rurală a lui Coşbuc au fost modernizate. Încercarea a părut la început îndrăzneaţă şi procedeul lesnicios ; în locul arhaismului sumbru, a apărut neologismul sonor şi armonios. După un sfert de veac de evoluţie, lupta a fost cîştigată ; expresia noastră poetică s-a îmbogăţit cu un mare număr de cuvinte mai susceptibile de a traduce nuanţele sensibilităţii noastre. La Minulescu ea e crescută din fond şi are şi o tonalitate egală ; neologismul răspunde, în genere, unei necesităţi şi e şi susţinut prin tot ce-l înconjoară ; nu ţipă ; cînd ţipă, stridenţa lui se armonizează în stridenţa generală. În procesul de formaţie a limbii noastre poetice, putem, deci, privi acţiunea poetului ca rodnică. Şi cum diferenţierile se fac, de obicei, după semne exterioare, inovaţia neologistică a trecut drept singura notă caracteristică a noii poezii simboliste.

Unei inspirații muzicale, adică de stări sufletești vagi, neorganizate, trebuia să-i răspundă și anumite mijloace de expresie ; forma muzicală, adică muzicalitatea exterioară, este unul din aceste mijloace esențiale în poezia lui I. Minulescu ; versurile lui nu se insinuează totuși discret cum cerea arta poetică verlainiană. Muzica minulesciană e plină de fanfare, de sonorități, de metale lovite ; versul e declamator, larg și uneori gol ; el procedează prin acumulare de imagini sau numai de cuvinte sonore ; retoric, și-a asigurat și succesul, dar și-a limitat și putința de a exprima emoțiunile adînci. În afară de muzicalitatea exterioară, inspirația de calitate muzicală are și alte mijloace de expresie ce se pot rezuma la sugestie. Și în procedeele de sugestie poetul rămîne ostentativ : prin sunete de trîmbițe, prin chei aruncate, prin terminologie geografică și istorică, prin obsesie de numere fatidice, prin cavouri ce se deschid și prin schelete rămase afară, adică prin o serie de elemente pur externe și de valoare mai mult verbală.

Cu aceste însușiri, dar mai ales cu aceste defecte, I. Minulescu a purtat steagul simbolismului cu succes. Poezia sa a putut deveni populară : a fost parodiată și imitată și, în genul ei, n-a putut fi depășită. Pornită de la suprafața sufletului, ea s-a înălțat în acorduri largi și zgomotoase, cu violențe de imagini și de cuvinte, cu atitudini și îndrăzneli, încărcată de toate semnele exterioare ale simbolismului și ale modernismului formal, cu mistere ușor de ghicit, colorată, lăudăroasă, voluntar perversă, și, mai presus de toate, retorică : i-a fost dat simbolismului român să se identifice de la început cu această poezie ostentativă, de o cuceritoare muzicalitate externă.

G. BACOVIA Bacovia (n. 1881) a creat o atmosferă personală de copleșitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisaj de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator, cu căsuțele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită, cu melancolia caterincilor și bucuria panoramelor, în care „princese oftează mecanic în racle de sticlă" ; și în această atmosferă de plumb, o stare sufletească unică : o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin obsesia morții și a neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul flașnetelor și macabru, în

tonul păpușilor de ceară ce se topesc, o descompunere a ființei organice la mișcări silnice și halucinate, într-un cuvînt, o nimicire a vieții nu numai în formele ei spirituale ci și animale. Expresie a unei nevroze, o astfel de poezie impresionează în ansamblu fără să rețină prin amănunt.

Această atmosferă iese din limitarea senzațiilor, a imaginilor, a expresiei poetice și din repetirea lor monotonă ; obsesia dă chiar impresia unei intensități și profunzimi la care spiritele mobile nu ajung.

Legătura acestei poezii cu simbolismul e prea fățișă pentru a fi nevoie s-o subliniem mai mult ; ea e expresia celei mai elementare stări sufletești, e poezia cinesteziei, ce nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raționalizează, cinestezie animalică, secrețiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede : cinestezie nediferențiată de natura putredă de toamnă, de ploi și de zăpadă, cu care se contopește. O astfel de dispoziție sufletească e o dispoziție muzicală, căreia i s-ar putea tăgădui interesul, nu însă și realitatea primară ; în ea salutăm poate întîia licărire de conștiință a materiei ce se însufletește.

Adaptarea formei ei la fond este atît de integrală încît îndepărtează gîndul oricărei intenții artistice, iar mijloacele de expresie sînt atît de simple și de naturale încît par crescute din obiect. În realitate există, totuși, un instinct artistic care știe alege nota justă, și, pentru a nu ne raporta la poeziile, din care emoția iese mai mult din obsesia repetiției și, deci, se reduce la expresia aproape directă a unei cinestezii bolnave, amintim *Lacustra*. „Materia care plînge", golul „istoric", organizarea întregii impresii prin amănunte, ne arată și intenția și putința realizării conștiente.

ELENA FARAGO Poezia Elenei Farago (n. 1878) se reduce la elementul esențial al sentimentului, la un lirism incapabil de a ieși din domeniul emoțiunii. Poeta nu-și trage substanța din afară : păianjen ce-și scoate din organismul lui rețeaua pînzelor, muncitor obscur și îndărătnic ce-și descrie în unghere traiectoria vieții. Poezia Elenei Farago este mărginită la emoție și anume la una singură, emoția erotică, forță uriașă ce poate incendia și cuceri tot universul prin expansiunea birui-

toare sau îl reduce la un punct tenace şi invizibil ce nu vrea să moară. Obscură din pudoarea sexului şi delicateţa artei, această poezie reprezintă o forţă concentrată şi tragică caracterizată printr-un freamăt surd, printr-o putere ce nu vrea să iasă, ci preferă să se mistuie lăuntric în prada durerii şi a regretului, printr-un izvor monoton dar rodnic ce se zbate în matcă, nemulţumit, şi, mai ales, prin totala absenţă a lumii din afară şi a oricărui element intelectual.

Prin reducerea lirismului la esenţa lui, la emoţie, prin eliminarea oricărui element intelectual şi chiar a oricărui element exterior, această poezie e de calitate muzicală. Simbolismul poetei se mărgineşte, de altfel, la atît : în zadar am căuta celelalte mari teme muzicale ale sufletului omenesc ; o singură cheie îi dezleagă misterul.

Forma acestei poezii n-are nimic „modernist" : nici noutate de imagini şi de atitudini, nici paradoxul verbal, nici transpoziţia de senzaţii, nici notaţia colorată, nici locuţia eliptică a poeţilor moderni, care au dat, într-adevăr, poeziei de azi o înfăţişare cu totul nouă. Poezia Elenei Farago este, totuşi, dominată de estetica sugestiei ; poeta a suferit influenţa lui Maeterlinck ; lipsită de plasticitate şi culoare, venind pe calea cuvîntului abstract şi anemic, ea nu poate trezi decît stări sufleteşti muzicale, fără conţinut hotărît... Din nefericire, simbolismul poetei lunecă uneori la o poezie alegorică, în care procedeul abuziv al abstracţiei îi ia expresiei seva vulgară poate, dar singura savuroasă şi vie. Poezia se anemiază, se eterizează.

F. ADERCA Spirit neliniştit, F. Aderca (n. 1891) a fost unul din primii ce s-au ridicat pe baricada simbolismului, pe care l-a susţinut şi teoretic şi prin practica procedeelor lui, deşi fondul i-a rămas mai mult intelectual. Nu e vorba numai de încercarea de a picura în graţioase versuri concepţii filozofice, de a prinde icoana uriaşă a „haosului modern", a „antropomorfismului elin", a „spinozismului ştiinţific", în oglinda mobilă, minusculă a unor versuri ce lunecă sprinten pe lespedea strofelor ci chiar de senzualitate, nota esenţială a acestei poezii, pe care am numi-o frenetică, dacă n-ar fi intelectualizată şi dacă n-am simţi în plăcere zbuciumul minţii,

biciul imaginaţiei peste nervii osteniţi, nevoia analizei instinctului şi a încadrării lui în consideraţii generale, a proiectării lui în rasă sau în specia umană.

În afară de această distincţie esenţială de fond, poezia lui F. Aderca are mai toate procedeele simbolismului : e o poezie muzicală, desigur nu de orchestră, ci de flaut, cu o figuraţie cele mai adesea de calitate abstractă ; este, deci, o poezie lipsită de plasticitate, fluidă, solubilă, în care ideea se exprimă şerpuitor, cu uşurinţă dialectică, mai presus de toate, graţios, căci graţia reprezintă calitatea dominantă a acestui om de baricade.

Prin anularea anecdoticului, poezia lui devine mai apoi chiar simbolism pur, adică poezie de esenţă muzicală în *Sonata iubirii*, tot aşa după cum din graţioasă devine viguroasă în admirabila *Medievală*.

CAMIL BALTAZAR Camil Baltazar (n. 1902) a început prin poezia spitalului de tuberculoşi, în care moartea pluteşte ca o împăcare aşteptată, şi apropierea sfîrşitului le pune bolnavilor în ochi bucurii venite de dincolo.

Poezie de atmosferă, ea are oarecare înrudire cu poezia bacoviană. Asemănarea se opreşte însă numai la unele elemente exterioare ; în fond, însă, poezia bacoviană e expresia dezorganizării sufleteşti, a reîntoarcerii la materie prin nimicirea inteligenţei şi a voinţei ; plecînd de la aceleaşi elemente morbide, poezia baltazariană reprezintă, dimpotrivă, o ascensiune : e o suavă aspiraţie spre lumină şi spre soare.

Atmosfera poeziei lui Bacovia iese dintr-o notaţie sobră, bizară, de un simplism vădit ; în afară de sugestia muzicalităţii psalmodice, atmosfera baltazariană se obţine şi prin îngrămădire de imagini, ce se deosebesc însă şi prin noutate şi prin omogenitate.

Sensibilitatea mijlocie a poetului nu cunoaşte vigoarea şi violenţa, ci rămîne la resemnare, la o lipsă de reacţiune sufletească, la o duioşie, la o bunătate, „blajinătate", „frăţinătate" universale, prin care a spiritualizat pînă şi sanatoriul şi moartea. În serviciul acestei sensibilităţi, poetul a adus o limbă, cu intenţii fericit revoluţionare nu însă şi fără oarecare nesiguranţă noţională, o expresie figurată şi o nouă muzică.

Părăsind sanatoriul, poezia lui s-a revărsat în căutarea luminii, a vieţii, blînd, drăgăstos, în imagini însorite, anulînd materia şi căutînd flacăra pură a sufletului în armonii eterice : evoluţia s-a schiţat chiar în *Vecernii* şi a izbucnit în *Reculegeri în nemurirea ta* într-o irupţiune a luminii în întuneric, a unui optimism fără declamaţie, prin care materia se spiritualizează, cuvintele devin simple sonorităţi pentru a ne înălţa cu ele :

...pe şoselele lunare :
eterizaţi în căzătoare luminişuri,

spre „catapitesmele desfăşurate" ale cerului, cu „albastrele lui eleştee", în care

...fiecare stea e o mare
urcînd spre înălţatele colnice

într-o lină ascensiune ca „umbletul lunii pe ceruri sinelii".

Senzaţia de spiritualitate, de înălţare armonioasă, de luminozitate, de beatitudine constituie nota esenţială a poeziei baltazariene, pe care am putea-o îngloba sub denumirea de serafism.

Departe de a fi o involuţie, ultimul volum *Întoarcerea poetului la uneltele sale* aduce aceeaşi capacitate de spiritualizare cu atît mai preţioasă, cu cît în partea a doua *(Stema inimei)* se exercită într-un domeniu familiar ; gesturile mărunte ale unei intimităţi aproape domestice se încarcă de o poezie şi sonoritate inefabile, unice.

EMIL ISAC Meritul lui Emil Isac de a fi stabilit în Ardealul sămănătorist, contactul cu simbolismul şi literatura apuseană ar fi fost real, dacă metodele sale de lucru şi întreaga sa atitudine sufletească n-ar fi compromis şi întîrziat poate mişcarea modernistă mai mult decît au sprijinit-o. Notele esenţiale ale acestui poet sînt neseriozitatea şi lipsa de inteligenţă artistică, realizate într-o specie de literatură hibridă, amestec de articol de ziar, de poem în proză şi de poezie intenţională. Neseriozitatea se traduce prin „poză", prin tendinţa de „epatare", prin „butadă" şi spirit de „frondă", pe care nu le îndreptăţeşte nici un fel de superioritate alta decît cea a atitudinii voite ; lipsa de inteligenţă artistică, nu numai prin insuficienţa de expresie, dar şi prin nepotrivirea ei faţă de scopurile urmărite.

Emil Isac a mai scris şi poezii de nelinişte asupra finalităţii şi de ardoare pentru copilul său, de o valoare de sugestie incontestabilă, provenită din repeţiri, gîngăviri, dar de un ilogism tot atît de incontestabil.

IX. Sinteza poeziei moderniste şi tradiţionale

TUDOR ARGHEZI Apariţia volumului de poezii *Cuvinte potrivite* al lui Tudor Arghezi (n. 1880) domină producţia poetică a epocii întregi : pornită în plin sămănătorism, *Linia dreaptă* datează din 1904, ignorată mai mult decît contestată de critica oficială, dîrz susţinută de un număr restrîns de admiratori, ei înşişi poeţi şi, în genere, imitatori, i-a trebuit poeziei argheziene douăzeci şi cinci de ani pentru a fi adunată într-o carte preţuită de toţi cunoscătorii, fără a fi intrat însă cum se cuvine în conştiinţa publică. Încă de la început trebuie indicat caracterul de complexitate a psihologiei argheziene : suflet faustian, în care nu sălăşluiesc numai „două suflete", ci se ciocnesc principiile contradictorii ale omului modern *(Ruga de vecernie).*

Conflict de principii şi atitudini contrarii, a cărui rezultantă nu putea fi decît un individualism care, cu mici excepţii *(Ruga de seară, Satan* etc.) se realizează *estetic* şi nu discursiv şi declamator în toată gama lui : de la incertitudinea şi neliniştea asupra sensului etic pînă la elanul vieţii libere şi la răzvrătire împotriva întocmirii sociale *(Nehotărîri, Heruvic, Închinăciune).*

Individualism, în care intră conştiinţa superiorităţii vieţii spirituale, a supremaţiei idealului şi a unei demnităţi profesionale, ca în *Caligula,* sau resemnare şi dispreţ ca în *Binecuvîntare* — sau ca în *Psalm* (p. 31), unde se precizează definitiv atitudinea poetului faţă de viaţa de răzvrătit, pe care ar fi dus-o dacă n-ar fi auzit cuvîntul lui Dumnezeu :

Zicînd că nu se poate.

În totul, o atitudine dîrză, emancipată de contingenţe, un gust al riscului, o afirmaţie a supremaţiei ideii, o conştiinţă

de sine învăluită în demnitate profesională, ce anulează nedreptatea socială prin dispreţ, individualism, energetism şi optimism, iată atitudinea poetului faţă de viaţă — şi, mai ales, un fel de trufie, în orice împrejurare, trufia prinţului, care, ros de păduchi sub platoşa domnească, te simte totuşi :

...spadă fermecată
Prinsă de şold, c-ai tremurat şi creşti
(Prinţul)

trufie împinsă pînă la nepăsare faţă chiar de Dumnezeu :

Vreau să pier în beznă şi în putregai,
Ne-ncercat de slavă, crîncen şi scîrbit
Şi să nu se ştie că mă diesmierdai
Şi că-n mine însuţi tu vei fi trăit.
(Psalm)

Din faptul educaţiei monastice a poetului, din faptul că a scris numeroşi „psalmi" sau poezii cu cadru şi psihologie bisericească, s-ar putea bănui existenţa în Tudor Arghezi a unui misticism în sensul lui Newman, adică al unei adeziuni sufleteşti totale şi nu raţionale şi al unei credinţe sensibile şi nu logice. Prezenţa unui astfel de misticism ar fi fost, de altfel, neaşteptată întrucît ar fi ieşit din limitele literaturii şi sufletului românesc. Nici poezia lui Tudor Arghezi nu constituie o poezie mistică în sensul adeziunii sensibile, dar nici nu voieşte să fie privită ceea ce nu e. În ea găsim numai setea de divin, neliniştea în privinţa existenţei lui şi nevoia certitudinii materiale, mai ales aceasta :

În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Şi mă muncesc din rădăcini şi sînger,
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din cînd în cînd, cîte un pui de înger
Să bată alb din aripe la lună,
Să-mi dea din nou povaţa ta cea bună.
(Psalm, *p. 45)*

Lipsa unei mărturii sigure a existenţei divinului într-o epocă, în care îngerii nu mai circulă printre oameni, duce la o patetică luptă după certitudine. Dumnezeu ajunge un „vînat", la a cărui pipăire poetul ar „urla" de bucurie *(Psalm*, p. 95).

O astfel de atitudine nu se poate numi misticism, ci este mai mult efectul unei educaţii religioase în conflict cu realităţile vieţii şi cu datele ştiinţei.

Trecut prin estetica arghezianã a materializării, divinul ia reliefuri concrete şi chiar familiare. Cîte un seraf se năruie din cer pentru că :

se ciocnise-n aer cu-o albină
(Evoluţie)

În casă de ţară, poetul face într-un ungher un pat din covoare şi perne moi, pentru cazul cînd :

...Iisus voind să mai scoboare,
Flămînd şi gol, va trece pe la noi...
(Inscripţie pe o casă de ţară)

Divinul se mai transformă apoi în material anecdotic, din care poetul taie, de altfel, cu o rară cunoştinţă şi a limbii şi a psihologiei bisericeşti, scene admirabile. Nu e vorba numai de diaconul Iakint, care în plin post a introdus în chilie o fată sub ochiul atent al lui Dumnezeu *(Mîhniri)*, ci şi de heruvimul bolnav, pentru care oriunde îşi pune capul „locu-i spinos şi iarba face cuie", deoarece :

...neştiută-ncepe să-ncolţească
Pe trupu-i alb o bubă pămîntească

şi, mai ales, de acea admirabilă *Duhovnicească* cu psihologia călugărului halucinat de viziunea Domnului.

N-am putea intra în studiul eroticei lui Tudor Arghezi înainte de a limpezi chestiunea preliminară a influenţei lui Baudelaire.

Punctul cel mai evident al contactului acestor doi poeţi este în amestecul macabrului cu senzualitatea. Obsesia morţii e o notă esenţială a poeziei baudelairiene, întrucît nu e vorba de o moarte imaterială sau spiritualizată, ci de viziunea ei în descompunerea materiei, după cum nu e vorba de oroarea ei, ci de stăruinţa în putreziciune. Obsesia devine şi mai caracteristică prin asocierea ei cu elemente pur erotice : amorul şi moartea au mai fost asociate, dar moartea sosea prin senzaţia de infinit şi de neant a oricărui sentiment absolut ; la Baudelaire ea vine pe calea descompunerii materiale şi tot aşa şi la Tudor Arghezi în *Agate negre*, *Litanii* şi *Dedicaţie*. La fel, concepţia baudelairiană a purităţii femeii constînd în simplul fapt de a „nu cunoaşte otrava gîndirii şi a vegherii" e admirabil fixată în *Tu nu eşti frumuseţea :*

Tu nu cunoşti otrava gîndirii şi-a vegherii,
Fantasmele de fildeş, regini ale tăcerii,
Nu ţi-au suflat miresme sub sălciile serii.
...Copil naiv ! de aceea te ador şi te mîngîi...

Aceeaşi femeie, al cărei farmec nu stă în „grai", ci numai în „murmurul trupului", nu stă în ceea ce ştim din ea, ci în ceea ce nu ştim, aceeaşi femeie „cîntec de vioară ce doarme nerostit", este tot atît de admirabil cîntată în *Stihuri*.

După cum atitudinea lui Eminescu faţă de femeie se rezumă fie în sentimentalitate elegiacă, fie apoi în momente de reculegere sau de indignare, într-o rece impasibilitate filozofică cu consideraţiuni schopenhaueriene asupra „amorului" şi asupra vieţii, tot aşa şi în poezia arghezianã distingem şi nota elegiacă, dar şi nota de reculegere şi de trufie faţă de femeie. În nota elegiacă influenţa lui Eminescu este mai făţişă şi în tonalitate şi în armonie : căldura lirismului direct le imprimă acestor elegii o comunicativitate — rară în poezia arghezianã, ca în *Toamnă* sau în *Oseminte pierdute :*

Iubirea noastră a murit aici...

Tot elegiac e în *Despărţire*, cu acea admirabilă imagine iniţială :

Cînd am plecat un ornic bătea din ceaţă rar,
Atît de rar că timpul trecu pe lîngă oră

şi cu un final, în care cel puţin „vremea ce-a crescut" e o moştenire eminesciană. Elegiac, cu toate că nu în armonie eminesciană, e şi *Sfîrşitul Toamnei ;* deşi nu în tonul marilor elegii eminesciene, totuşi în tonul minor eminescian e scrisă şi elegia *Agate negre.*

Dacă în elegia erotică influenţa lui Eminescu e incontestabilă şi putem zice covîrşitoare, aceasta se datoreşte poate şi faptului că Eminescu a sleit aproape genul ; oricum, elegiile poetului se înscriu imediat în urma celor ale lui Eminescu cu o lume de imagini de altfel inedită, şi cu o căldură ce le va înlesni drumul spre masele cititoare.

Nicăieri n-am putea găsi o caracterizare mai viguros exprimată a esteticei lui Tudor Arghezi decît în poezia sa *Testament :*

Făcui din zdrenţe muguri şi coroane,
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara şi torcînd uşure,
Am pus-o — cînd să-mbie — cînd să-njure.
. . . . . .

Din mucegaiuri, bube şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi.

Capacitatea de a „transforma veninul în miere", păstrîndu-i totuşi, „dulcea lui putere", de a transforma „mucegaiurile, bubele şi noroiul" în frumuseţi inedite constituie şi nota diferenţială a poetului şi principiul unei estetici creatoare de noi valori literare.

Tudor Arghezi a fost multă vreme recunoscut ca unul din ctitorii simbolismului, deşi estetica lui e antisimbolistă ; pe cînd estetica simbolistă are o tendinţă firească spre abstracţie, pe care o împinge pînă la spiritualizarea materiei, estetica argheziană procedează invers prin materializare.

Valoarea lui nu stă în determinante psihologice, ci în *inéditul expresiei*, inedit ieşit din o forţă neegalată de a transforma la mari temperaturi „mucegaiurile, bubele, noroiul" în substanţă poetică. Se poate deci afirma că, cu Tudor Arghezi, începe o nouă estetică : estetica poeziei scoasă din detritusuri verbale.

Pentru a o dovedi, vom pleca de la exemplele cele mai umile. S-a spus că Tudor Arghezi aduce o limbă nouă, în realitate, limba lui este limba obişnuită, devenită însă o nouă limbă poetică prin putinţa scriitorului de a da o funcţie poetică unor cuvinte considerate pînă la dînsul ca nepoetice. Meritul nu e de a o fi îndrăznit, ci de a o fi realizat, prin prezenţa unei temperaturi suficiente pentru o conversiune de valori. Vom găsi, aşadar, şi uneori chiar în rimă :

Şi-n pridvor un ochi de apă
Cu o luntre cît chibritul...
(Cîntec de adormit Miţura)

Copacul darnic cu găteala lui,
De sus îşi pierde foi de argintărie,
Căzînd în drumul orişicui,
În suflet sau pe pălărie
(Din drum)

Ar fi inutil să mai facem citaţii pentru a arăta întrebuinţarea unor cuvinte ca : *ismenit, jigănii, dumisale, bomboană, bucătărie, limbrici, ghes, sfert, ţigare* etc., nu în simple cronici rimate, ci încadrate într-o poezie de altitudine. Rămîne de arătat numai caracterul uniform materializat al expresiei argheziene, care, în mijlocul unei literaturi invadate de imagine, creează o nouă artă poetică de puternice reliefuri.

Femeia e, de pildă, în *Psalmul de taină :* „înfiptă-n trunchiul meu : săcure" sau e „pămînt făgăduit de ceruri cu turme, umbră şi bucate", sau „plasă caldă de răcoare". Pînă şi „gingăşia" se precizează în „crîmpee mici de gingăşie" ; luna îşi aşază „ciobul pe moşie" ; timpul e subdivizat în ore

„ca de mireasma lor niște garoafe", poetul își caută sufletul, „ca orbul, ca să cînte, spărturile pe flaut".

În *Din nou* umbra nu cade din „carul de cărbuni", ci din „tona din carul de cărbuni", preciziune caracteristică, de asemenea, esteticii argheziene, tot așa după cum Dumnezeu a văzut pe fata ce ieșea de la călugărul Iakint „în zori la cinci și jumătate" sau după cum cadavrul bătrînei va fi îmbrăcat cu rufe noi „la ceasul jumătate care bate după opt mistere" sau după cum orice voiește poetul rămîne „îndeplinit pe sfert".

În fiecare seară el își îndreaptă către iubită „albina", „să ia miere un bob și un bob de ceară". În dezolarea de după război, stelele :

Au putrezit în bolta visărilor străbune
Și zările, mîncate de mucegaiuri, put.

Un suflet dîrz e „sabie cu vîrf în sus" ; iar pentru a da o dovadă sigură de capacitatea poetului de a arde în cuptoarele poeziei sale „mucegaiuri, bube și noroiul" pentru a crea o nouă expresie de o vigoare plastică unică, ar trebui citate în întregime *Blestemele* sale, fioroase ca o viziune dantescă.

Deși poeziile lui Arghezi nu sînt publicate cu data lor cronologică, ne încercăm, totuși, să stabilim o schiță a evoluției esteticii argheziene. Pornită sub influența baudelairiană, această poezie ne-a dat *Litanii, Agate negre, Dedicații*, suprimate din volum, precum și alte cîteva rămase, în care găsim exotism, perversitate, sadism și o concepție specială a femeii ; pornită totodată (sau poate imediat după aceea) și sub influența lui Eminescu, această poezie ne-a dat cele cîteva admirabile elegii *(Toamna, Agate negre, Despărțirea, Oseminte pierdute)* străine atmosferei argheziene. Și unele și altele au ca o notă comună calitatea lor muzicală ; ele se desfășoară în ample volute solubile și din materializări reușesc să scoată suavul. Cu timpul estetica argheziană a deviat însă ; ea nu se mai îndreaptă spre dezvoltarea muzicală, ci spre concentrare și masivitate ; nu mai găsim fluiditatea grațioasă, armonioasă și eterată din *Stihuri* sau din *Tu nu ești frumu-*

sețea, dar nu mai găsim nici imprecațiile din *Ruga de seară ;* expresia poetică se strînge și se plasticizează ; spiritul nu se mai înalță, ci se pogoară în materie. Procesul de materializare a limbii, urmărit cu atîta stăruință în proza lui pamfletară, își are corespondența poetică ; cuvîntul propriu, nud și aspru, e căutat fățiș într-o poezie care ia, astfel, un aspect pietros și colțuros. Din specia acestei poezii granitice s-ar putea cita în întregime admirabilul *Belșug* sau *Inscripție pe un portret.*

Plastică, poezia pare însă obscură, obscuritate provenită din abuzul imaginii conjugate și, mai ales, din întrebuințarea elipsei de cugetare și de expresie ; cheile de boltă ale tehnicii argheziene.

Atacînd marile teme lirice (viața, Dumnezeu, iubirea — numai moartea e rar înfruntată ca în *De-a v-ați ascuns*), poezia argheziană se integrează, așadar, în marea poezie lirică, aducînd o estetică nouă, o nouă limbă poetică.

Cu o formă clasică, prin individualism, prin marea originalitate de expresie, prin imagini ea este modernistă ; și cu tot caracterul ei revoluționar, ea n-a tins să devină internațională, ci s-a aplecat și la pămîntul țării noastre, a culcat umbra lui Dumnezeu printre boii plugului, a simțit solidaritatea cu trecutul :

Și cîteodată, totul se deșteaptă,
Ca-ntr-o furtună mare cît tăria :
Și-arată veacurile temelia.
Eu priveghez pe ultima lor treaptă
(Arheologie)

și după atîtea călătorii prin cerurile îndepărtate ale poeziei moderniste, a știut, totuși mai lapidar și mai definitiv decît toți poeții noștri tradiționaliști, să exprime dorul întoarcerii către țarină :

În sufletul, bolnav de oseminte,
De zei străini, frumoși în templul lor,
Se iscă aspru un îndemn fierbinte
Și simt sculate aripi de cocor.

Poezia ulterioară a lui Tudor Arghezi a mers şi în sensul *Cuvintelor potrivite*, dar a cotit, în *Flori de mucegai*; în însăşi personalitatea adîncă a scriitorului, aşa cum o cunoaştem din totalitatea manifestărilor sale publicistice, a căror notă esenţială este extraordinara putere de expresie realistă. Dacă *Cuvinte potrivite* reprezintă o potenţare lirică, o depăşire, dincolo de temperament şi, în ordinea poetică, şi spirituală, ocupă locul de frunte, *Florile de mucegai* reprezintă nota cea mai pregnantă şi adecvată a personalităţii scriitorului. Obiectivă, epică oarecum, prin material, ciclul acesta ne dă icoana vieţii de puşcărie într-o serie de momente şi de portrete, de un realism, estetic totuşi, neatins încă în literatura noastră, remarcabil şi prin adîncire psihologică, şi prin originalitatea crudă a expresiei inegalată *(Tinca, Rada, Ion-Ion, Fătălăul* etc.).

Din motive foarte variate, acum în urmă s-a dus o campanie de presă împotriva acestei poezii, sub cuvînt că ar fi pornografică. Nu e altă dovadă mai strălucită de inexistenţa pornografiei în artă, decît aceste admirabile poezii, în care expresia, în adevăr violentă şi uneori vulgară, e ridicată în aşa plan estetic încît reziduul ei material dispare. Singura pornografie, după cum am mai spus, în artă e lipsa de talent : fără el cele mai categorice declamaţii patriotice sau moraliste devin obscenităţi estetice.

X. Poezia cu tendinţă spre ermetism

Titlul acestui capitol spune mai mult decît e realitatea ; nu-l întrebuinţăm decît în lipsa altuia, care să definească o tendinţă de refulare a lirismului, fie prin abstracţia fondului, fie prin simple mijloace de expresie reţinută, discretă sau, de-a dreptul şi voluntar, torturată, eliptică, cu asociaţii de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucişate. Facilitatea relativă a genului, de altfel cu pretenţii de adîncime insondabilă, a dat acum cîţiva ani o mare dezvoltare acestei poezii de „esenţe"; — bunul simţ însă a învins şi asistăm azi la o tendinţă spre normalizare a raportului între fond şi expresie.

ION BARBU Prima fază a activităţii lui Ion Barbu (n. 1895) e reprezentantă prin ciclul versurilor publicate în *Sburătorul*, versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv, într-un cuvînt, o muzică împietrită, a cărei notă distinctă a fost îndată înregistrată. Materialul întrebuinţat era mai mult cosmic : lava, munţii, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, silexul ; dar sub această carapace de crustaceu se zbătea, totuşi, un suflet frenetic. Dacă în forma parnasiană a versurilor se resimţea influenţa lui Hérédia şi Leconte de Lisle cu un adaos de masivitate şi în cadrele literaturii române, de incontestabilă noutate verbală, — în conţinut, diferenţierea ei se arăta totală ; poezia lui I. Barbu nu era nici pur formală ca cea a lui Hérédia, nici îmbibată de recele pesimism al poeziei lui Leconte de Lisle ; sub forma ei, geologică aproape, se frămînta un suflet înflăcărat, lavă incandescentă, care din nostalgia sferelor senine îşi aruncă prin spaţii tentaculele lichide.

În creaţia acestei poezii dioniziace, din care *Panteismul* era cea mai caracteristică, influenţa lui Nietzsche era neîndoioasă, iar comparaţia cu Dehmel posibilă. Această fază a activităţii poetului se prezenta, aşadar, sub forma paradoxală a unei intense vieţi ascunse într-un înveliş dur : lavă, prin provenienţa ei minerală şi totodată şi prin incandescenţă şi neliniştea vieţii tumultuoase ; fuziune de elemente contrarii, a cărei originalitate era crescută de originalitatea vocabularului pietros, a unei anumite tăieturi a versului, a unei respiraţii largi şi virile, umbrită doar prin oarecare retorism.

Plecat de la *Sburătorul*, I. Barbu a evadat din această poezie cosmică, frenetică, cu largi volute de piatră aruncate peste ape spumegînde, saturată de reminiscenţe clasice ; a judecat-o, probabil, retorică şi factice. Filonul noii sale inspiraţii n-a mai pornit nici din rocă, nici din mitologia clasică (*Pentru marile Eleusinii, Ixion, Dioniziaca, Pitagora* etc.), nici din Hérédia, nici din Nietzsche, ci din stratul unui anumit folclor, a cărui expresie caracteristică a fost Anton Pann. Acestei inspiraţii îi răspunde, desigur, o nouă ideologie şi chiar atitudine : orientul învinge occidentul ; inspiraţia trebuie să izvorască din realităţi naţionale şi nu din influenţe ideologice îndepărtate, din Platon sau din legende mitologice, din dioniziacul lui Nietzsche sau din parnasianismul francez. Poetul nu se întoarce la poezia populară (sau într-o slabă măsură), ci la stratul balcanic al cîmpiei dunărene, la muza de mahala bucureşteană şi de folclor urban a lui Anton Pann. De aici, acea curioasă serie intitulată *Isarlâk* — „Gloriei lui Anton Pann" — cu *Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk, Selim*, în care maniera e cu totul schimbată, deşi virtuozitatea rămîne aceeaşi. Materialul verbal cosmic şi hieratic este înlocuit prin material pitoresc ; culoarea locală e obţinută prin turcisme încrustate şi armonizate în descripţii şi notaţii de o rară originalitate.

Dintr-o inspiraţie înrudită vine şi strania *Domnişoară Hus*, cu fantasticul ei descîntec de nebună, de o originalitate de expresie, de o vigoare de notaţie şi putere coloristică indiscutabile.

Dar nici la această „manieră" pitorească şi orientală, plină de sevă folcloristică, poetul nu s-a oprit mult, ci a ancorat în

formula ermetică a *Jocului secund*, al doilea promontoriu al modernismului liric românesc, cel dintîi fiind poezia lui Tudor Arghezi — ce nu-şi răspund numai prin valoare şi putere de contagiune literară, ci şi prin tendinţele lor contrare. Pe cînd originalitatea poeziei argheziene stă într-o viziune esenţial plastică, poezia lui Ion Barbu, după cum şi titlul volumului o arată, e poezia *Jocului secund*, adică a unui joc neizvorît din realităţi, ci din reflexul lor în oglindă, adică în spirit. Poezie de esenţe şi de abstracţii, în creaţia căreia cultura şi spiritul matematic al scriitorului au contribuit puternic. În expresia ei coeficientul personal joacă un rol principal ; un cuvînt, o imagine, îi sugerează altă imagine, după o asociaţie uneori strict personală şi deci necontrolabilă ; între poet şi cititor se rup, astfel, multe din treptele ce ar trebui să-i unească ; şi, deşi ceea ce pare arbitrar are o lege lăuntrică, totul rămîne într-un ermetism voit şi cu atît mai admirat cu cît e mai greu de pătruns.

Deşi e în scădere, printr-o astfel de particularitate influenţa lui Ion Barbu asupra poeţilor tineri în ultimul deceniu, a egalat aproape influenţa lui Tudor Arghezi...

VLADIMIR STREINU Dintr-o economie artistică împinsă pînă la avariţie, Vladimir Streinu (n. 1902) nu şi-a adunat încă poeziile în volum. Într-o literatură de expansiune cordială, poezia sa e plină de rezervă retractilă, de condensare laborioasă ; deşi pasională, ea nu se revarsă direct, ci se distilează nu atît în simboluri, cît în substanţe concentrate, de care ne desparte sticla rece a fiolei. Poezie distantă, lapidară, enigmatică a cărei tehnică e înrudită cu cea a lui T. Arghezi.

SIMION STOLNICU Debutînd în *Sburătorul* (1926) cu *Funeralii de toamnă :*

Oare cine e în trăsura morţii,
Cărui faceţi pe făgaşuri
Mic cortegiu către stîlpul sorţii
Tu şi Toamna...

Simion Stolnicu (n. 1905) a pornit de la un punct de plecare poetic la care n-a mai ajuns... Desfăşurate în cadrul toamnei, primele lui poezii aduceau o somptuozitate gravă şi funerară, o originalitate de expresie, o bogăţie de culoare, un romantism de contraste şi o (curioasă pentru un muzicant) lipsă de fluenţă verbală şi de sonoritate exterioară. Formal, evoluţia ulterioară a poetului, în *Punct vernal* şi mai ales în *Pod eleat*, s-a înscris în sensul stridenţei, a împerecherii de cuvinte disparate, dislocate, rare, adesea inestetice, de imagini smulse din diverse domenii ale cunoştinţelor omeneşti, fără aderenţă, într-o versificaţie lipsită de fluiditate, dură, de car neuns ; ca fond, din înlocuirea emotivităţii prin concepte intelectuale redate într-un ermetism căutat şi neîndreptăţit. Faptul că aceste poezii au totuşi un sens ascuns în cremenea lor înlătură ideea absurdităţii. Nu o înlocuieşte însă cu cea a poeziei — mai vecină de fîntîna Castaliei.

EUGEN JEBELEANU În volumul de tot tineresc publicat la Braşov *Schituri cu soare* se putea presimţi un poet, nu şi o originalitate. Venit la Bucureşti şi intrat în ritmul mişcării lirice contemporane şi ultracontemporane, şi sub influenţa tehnicii barbiene, Eugen Jebeleanu (n. 1911) a optat mai mult pentru originalitate.

În *Inimi sub săbii* şi în poeziile ce i-au urmat s-a înarmat cu o carapace de ermetism formal : expresie abruptă, colţuros lapidară de zid ciclopic fără mortar, stilizare de vitraliu primitiv sau de piatră necioplită ; lipsă de fluenţă şi de muzicalitate, adică fără curea de transmisiune între cuvinte şi idei ; stil eliptic, rostogoliri de bolovani, car salmoneic izbit de grinzi de aramă. E neîndoios că printr-o astfel de tehnică, din care banalul e izgonit şi originalitatea e obţinută prin salturi vertiginoase şi asociaţii neaşteptate, poetul a reuşit admirabile peisaje sau descripţii stilizate dur *(Senior de ceaşcă, 1186, Ciumă, Mulatră* etc.) ; nu e mai puţin adevărat că sub atîtea învelişuri calcarice savant elaborate, viul emoţiei poetice e primejduit.

DAN BOTTA *Eulaliile* lui Dan Botta (n. 1907) — cu o simţitoare influenţă doctrinară a lui Paul Valéry şi alta numai

de ordin verbal şi topic a lui Ion Barbu — reprezintă o poezie apolonică, statică sau extatică, încremenită în limpidităţi obscure, în volute graţioase şi filigrane. Artă sonoră şi aristocratică, de o excesivă căutare a cuvîntului distins, neologism rar şi savant, de teme abstracte sau mitologice, de muzicalităţi împinse pînă la incantaţie *(Cantilena)* ; într-un cuvînt, o mare virtuozitate polară.

Toată această perfecţiune verbală, marmoreană, elaborată trudnic nu poate înlocui lipsa emotivităţii, ridicată, cum era de aşteptat, la prestigiul unei arte poetice.

VIRGIL GHEORGHIU Virgil Gheorghiu (n. 1905) e unul din cei mai talentaţi poeţi ai generaţiei noi şi, cred, o mare speranţă a poeziei viitoare. Punct de intersecţie între toate elementele moderniste, expresie căutată, imagistică rară, procedee aluzive şi eliptice, intelectualism dar şi simţire profund elegiacă, uneori aproape directă, comunicativă, emotivă ca un plîns de violoncel. Cu începuturi de acorduri rurale, întru nimic însă asemănătoare poeziei sămănătoriste (în poeziile din *Bilete de papagal*, 1928), împlîntată apoi frenetic în febra urbană, cu toate morbidităţile convenite şi preţiozităţile formale (mai ales în placheta *Febre*), poezia lui se purifică şi se clarifică în *Marea vînătoare* în accente de elegie pură, de profundă rezonanţă (de pildă : *Mama*) fără necesităţi de evocări baudelairiene.

CICERONE THEODORESCU Cum şi-a făcut o artă poetică din însăşi rezistenţa materialului întrebuinţat, e supărător să-i caracterizăm talentul prin chiar titlul cărţii : *Cleştar*. Luciditatea lui Cicerone Theodorescu (n. 1908) nu trebuie însă să ne ruşineze de a-l constata ca exact : poezia lui trezeşte, în adevăr, impresia unei arborescenţe acvatice izolată prin geamul rece al globului de sticlă. Artă de maturitate şi nu de elan. Poetul aparţine categoriei scriitorilor ce fac dintr-însa o rezistenţă învinsă. Aproape nu e poezie, cu inspiraţie de altfel certă (*Rugă pentru cîntec întîrziat, Punct transcendental, Glas din urmă al mamei, Portret* etc.), în care să nu simţi intenţia de a împiedica materia lirică venită în fuziune, fie chiar şi prin obstacolul unei topice verbale ne-

obişnuite, ce stînjeneşte o clipă adeziunea totală, pe care o merită acest artist dificil cu el însuşi şi cu noi.

AL ROBOT Cel mai tînăr dintre poeţii noştri la apariţia primului său volumaş *Apocalips terestru* (1932), Al. Robot (n. 1916) nu e cel mai tînăr şi la apariţia celui de al doilea, *Somnul singurătăţii* (1936), întru nimic mai prejos. Tînărul poet, copil aproape, a sosit în literatură cu un mesaj personal : un simţ insistent al ruralului, al bucolicului, al idilicului văzut decorativ, alegoric sau simbolic, sterilizare lirică aproape totală şi, oricum, curioasă la o vîrstă de obicei lirică, un simţ real al anticului, al mitologicului evocat nostalgic dar tot decorativ ; şi — ceea ce e mai important — o expresie originală, cu material lexical strict personal şi limitat, cu imagini tot personale, cu o topică curioasă, cu elipse, cu asociaţii ce dau o aparenţă ermetică micilor lui poeme. În ultimul volum evoluţia s-a făcut în sensul clarificării, clasicizării şi a unei oarecare emotivităţi.

EMIL GULIAN În *Duh de basm* Emil Gulian (n. 1907) publică o serie de poeme destul de aspre ca factură, de un lirism reţinut şi supravegheat, în care şi intimismul se abureşte şi pune distanţă între dînsul şi cititor.

XI. Poezia extremistă

N-am duce acest studiu pînă la sfîrşitul său logic, dacă n-am aminti în capitolul final şi de încercările extremiste, într-un spirit fie chiar numai inofensiv. Oricum s-ar numi aceste curente : cubism, futurism, dadaism, suprarealism, constructivism sau integralism, oricare ar fi chiar direcţiile contrare, în care se îndreaptă, întrucît cubismul, constructivismul şi integralismul ţintesc, cel puţin în plastică, spre o artă abstractă, pur intelectuală, pe cînd dadaismul şi suprarealismul se îndreaptă spre ilogic, spre iraţional, găsit pur în stare onirică, adică în stare de vis ; cu toate diferenţele, aceste mişcări au, aşadar, două note comune : caracterul revoluţionar de rupere a oricărei tradiţii artistice, de libertate absolută, de panlibertate, am putea spune, de violare a conceptului estetic de pînă acum, a limbii, a sintaxei, a punctuaţiei, în care vedem punctul extrem al principiului individualist adus de simbolism şi de modernism în genere...

Nu trebuie să uităm că inventatorul dadaismului, Tristan Tzara, nu e decît compatriotul nostru S. Samyro, care, împreună cu I. Iovanaki (azi I. Vinea), a scos cele patru numere ale revistei *Simbolul* pe la sfîrşitul anului 1912. Lansînd în 1916 dadaismul, în una din cafenelele Zürichului, Tristan Tzara a intrat azi în istoriile de literatură franceză.

Principiul dadaismului expus în cele „7 manifeste“ [1] este întoarcerea la inconştientul pur ; dadaismul e, după cum se exprimă un admirator român, „o puşcă încărcată cu zgomot pur“.

ION VINEA Ion Vinea (n. 1896) a fost principalul factor al extremismului român, nu numai din pricina publicării revistei *Contimporanul*, ci şi prin talent şi mobilitate. Dar

[1] Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, 1924.

tocmai această căutare a ultimelor formule literare pentru a fi în „ritmul vremii", ca şi faptul că nu şi-a adunat încă poeziile în volum nu ne dau posibilitatea unei analize proporţionate ; ceea ce însemnăm aici nu poate fi decît o simplă indicaţie provizorie. Debutînd împreună cu Tristan Tzara în *Simbolul* din 1912 sub steaua lui Baudelaire, el s-a căutat de atunci mereu, semn al voinţii, prin eliminarea sentimentului, a sensibleriei, a anecdoticului, prin înlocuirea, deci, a lirismului direct de confesie, printr-o expresie indirectă, deturnată, reţinută, intelectualizată, prin amestecul peisajului intern cu cel extern şi, mai ales, prin notaţia inedită şi neprevăzută.

Promotor al curentelor de după război, deşi nu vedem aderenţa artei sale în constructivismul *Contimporanului*, Ion Vinea ţine să-şi încurce ghemul artei în expresii enigmatice şi în libertăţi faţă de punctuaţie ce nu pot, totuşi, masca firul clar al marei sale inteligenţe artistice, ce se străvede.

B. FUNDOIANU B. Fundoianu (n. 1898), care a fost teoreticianul franco-român al curentelor noi în revistele de avangardă, e şi un poet român în nici o legătură, de pildă, cu suprarealismul ; inspiraţia sa, dimpotrivă, e tradiţională, rurală am putea spune, cu peisaje de provincie moldovenească, în care numai accentul şi notaţia, cu influenţe de altfel argheziene, sînt moderniste.

ILARIE VORONCA Ilarie Voronca (n. 1903) a debutat la *Sburătorul* cu o poezie uşor influenţată, mai ales, de Camil Baltazar şi Adrian Maniu, caracteristică şi printr-o sentimentalitate răvăşită şi descompusă de „tristeţi" şi de „restrişti", dar şi printr-o facilitate aproape prodigioasă de a se exprima în comparaţii şi imagini, ce se anulează tocmai prin acumulare.

Acest poet, dezagregat sufleteşte, a ajuns apoi teoreticianul integralismului cerînd „nu dezagregarea bolnavă romantică, suprarealistă, ci ordinea sinteză, ordinea constructivă, clasică, integrală". E de prisos să adăugăm că poezia sa a rămas tot statică, tot poezie de atmosferă ; pletorice, imaginile au devenit însă mai dinamice, luate fiind din mecanică sau violent citadine, şi, sub influenţa dadaismului, asociaţiile mai disparate, expresia mai eliptică şi libertăţile faţă de gramatică mai mari. Printr-o activitate neîntreruptă, Ilarie Voronca s-a multiplicat şi se multiplică anual printr-o serie de volume şi volumaşe, în româneşte şi în franţuzeşte *Colomba* (1927), *Ulise* (1928), *Plante şi animale* (1929), *Brăţara nopţilor* (1929) etc., etc. în care „integralismul" a fost uitat. A rămas doar capacitatea neîntrecută de creaţie imagistică, imaginile lui rămînînd, totuşi, autonome chiar în cele mai organizate dintre poemele sale *(Ulise)*.

În aceeaşi linie amintim şi poeziile lui Stephan Roll, Saşa Pană şi, în genere, a grupului de la revista *Unu*, din care subliniem mai ales senzualismul excesiv al lui Geo Bogza,

EVOLUȚIA POEZIEI EPICE

I. Cele două evoluții ale epicii

În epoca, de care ne ocupăm, s-au precizat în sînul poeziei epice două evoluții de valoare inegală, dar nu mai puțin evidente și caracteristice, și anume : o evoluție a materialului de inspirație de la rural la urban ; o evoluție a tratării de la subiect la obiect sau de la lirism la adevărata literatură epică.

Evoluția de la rural la urban e de importanță relativă nu numai sub raportul valorii, ci și al sensului ei limitat la epocă prin reacțiunea produsă față de misticismul țărănesc de la începutul veacului.

Caracteristica epicei veacului trecut ca, de altfel, a întregii literaturi și culturi, stă în a fi fost creațiunea sau a clasei boierești, cu legături cu pămîntul și, deci, capabilă de a fixa incidental și peisajul rural (C. Negruzzi, V. Alecsandri, Al. Odobescu și mai recent N. Gane, Duiliu Zamfirescu, I. Al. Brătescu-Voinești) sau direct a clasei urbane (N. Filimon, D. Bolintineanu, Caragiale). Semnificativ urban e cel dintîi roman românesc, *Ciocoii vechi și noi*, ieșit, dintr-o dată, din inima realității sincronice, după cum urbane sînt romanele lui Bolintineanu sau Grandea. Ideologia *Junimii* n-a abătut interesul de la elementele urbane spre elementele rurale, pe care, în afară de Eminescu, nu le prețuia decît teoretic, ci spre vechea clasă a boierimii în proces de dispariție ; în latura pozitivă, acesta e sensul literaturii junimiste a lui I. Al. Brătescu-Voinești, poetul liric al boierimii în descompunere și a lui Duiliu Zamfirescu, istoriograful epic al urmașilor vechii boierimi ; iar, în latura negativă, tot acesta e sensul literaturii lui Caragiale, de satirizare a noilor pături orășenești surprinse în momentul dificil al formației lor. Însuflețită de ură împotriva burgheziei, reacțiunea junimistă nu și-a găsit, așadar, punctul de sprijin decît numai într-unul din cei doi „factori istorici" ai poporului român, în boierime ; abia la începutul veacului al XX-lea, prin influența postumă a lui Eminescu, și prin acțiunea misionară a lui N. Iorga, sensul reacțiunii împotriva burgheziei și, deci, a evoluției firești a civilizației noastre s-a lărgit, de la boierime și la celălalt „factor istoric" al poporului nostru, la țărănime.

Iată pentru ce în cursul acestei istorii nu ne vom ocupa de literatura epică a unor scriitori ca Duiliu Zamfirescu, Caragiale, I. Al. Brătescu-Voinești, chiar dacă prin unele opere ar aparține veacului al XX-lea : prin ideologia ei junimistă, această literatură aparține sfîrșitului veacului trecut.

Modurile de expresie artistică se reduc la două tipuri corespunzătoare unor anumite categorii de sensibilitate, tipul subiectiv și tipul obiectiv. Dacă ruralismul literaturii sămănătoriste nu are decît o importanță socială și de mic efect asupra esteticii, lirismul ei, adică atitudinea subiectivă de exaltare, are o consecință cu mult mai importantă asupra calificației estetice. Scăpînd din cătușele romantismului sămănătorist, în etape necesare, poezia noastră epică a evoluat spre creația obiectivă, adică spre maturitate.

II. Poezia epică rurală

1. CONSIDERAȚII GENERALE

În sînul notei comune a dragostei aproape exclusiv pentru țărănime, sămănătorismul, cu care confundăm epica rurală, sub raportul materialului, are și nuanțe după modul de dezvoltare și după caracterul specific al diferitelor ramuri ale neamului nostru.

În Moldova sămănătorismul e liric. Nerealizat în poezie, lirismul sămănătorist s-a realizat în proză în creațiunea lui Mihail Sadoveanu, cel mai mare poet liric al întregii literaturi sămănătoriste. Nota specifică a acestui lirism e *paseismul*. Moștenire de la Eminescu, dragostea de trecut ia forma la scriitorii moldoveni fie a evocării unor epoci îndepărtate, a unor domnii mai mult sau mai puțin glorioase, fie și a evocării unui trecut apropiat, dispărut sau pe cale de dispariție, de unde și caracterul de patriarhalitate aproape unanim al literaturii moldovenești. Chiar cînd e actuală, ea procedează tot subiectiv și liric, înduioșîndu-se asupra soartei scriitorilor și, în genere, a tuturor oamenilor distinși sufletește, în sînul societății contemporane, ocupîndu-se de preferință cu procesul de inadaptare și de dezrădăcinare a ruralului prin urbanizarea lui. În afară de accentul special impus de mișcarea sămănătoristă, această literatură se dezvoltă în cadrele generale ale întregii literaturi moldovenești și ale datelor specifice ale rasei, literatură și rasă de povestitori și de contemplativi lirici, începînd de la Ion Neculce și continuată prin Negruzzi, Creangă, Nicu Gane, Hogaș, Sadoveanu, o altă formă a lirismului, adevărată expresie a temperamentului artistic moldovean manifestat direct prin Alecsandri sau Eminescu. Poezia epică sămănătoristă, ca și întreaga literatură moldoveană de povestitori, reprezintă, deci, o categorie a poeziei lirice și nu se ridică la creațiunea obiectivă, punctul ultim de evoluție a poeziei epice. Definit astfel, sămănătorismul moldovean se nuanțează și cu

alte caractere : de regionalism, ieșit din lipsă de adaptare în procesul de unificare a sufletului național ; de inexpresivitate, din pricina și a lipsei de intelectualitate a eroilor și a caracterului rasei pasive, resemnate, contemplative ; de umor conciliant, caracteristic celor ce-și exprimă singura lor reacțiune față de silnicia evenimentelor printr-o atitudine superioară dar, în fond, resemnată, din care iese umorul ; de prolixitate, firească tuturor povestitorilor, în genere, îndrăgostiți de faptele povestite, și povestitorilor moldoveni, în special, dominați de un ritm sufletesc domol, contemplativ, într-un cuvînt, *static ;* de poezie a naturii, covîrșitoare uneori asupra acțiunii sufletești a eroilor, cum e și firesc la niște suflete înlănțuite în solidaritatea cosmică ; și, din dragostea trecutului, dar și din nevoia de a poetiza pur și simplu, de refulare a tuturor faptelor, cît de recente, în trecut, pentru a le putea învălui apoi în poezia amintirii și a regretului după ce a fost și nu va mai fi niciodată, dînd acea notă specific moldoveană de *duioșie* față de ce nu se mai întoarce.

În sămănătorismul muntean, fondul îl formează, firește, tot țăranul, dar, în genere, lirică, atitudinea scriitorului nu este paseistă, nici contemplativă, nici statică ; cînd există, lirismul se îndreaptă spre țăran privit ca o forță reală, socială și *dinamică*. Eroul obișnuit e un tip voluntar, energic, pasionat, fără scrupule, ușor împins la crimă, bineînțelès dacă n-a început cu ea. Nici vorbă, deci, de contemplativitatea, de pasivitatea, de patriarhalismul, de paseismul, de prolixitatea „taifasului" moldovean, ci de o literatură de acțiune dramatică, de altfel, tot atît de primitivă ca și sămănătorismul moldovean și dominată, deci, în același chip de natură, privită însă în aspectul dinamic de forță activă.

Situația sămănătorismului ardelean e cu totul alta, confundîndu-se și cu condițiile rasei, de altfel ca și celelalte sămănătorisme, dar și cu condițiile vieții sociale topice, diferită de viața din regat. Într-o țară fără altă structură socială decît a clasei țărănești, sămănătorismul nu putea fi o mișcare întîmplătoare, decît doar ca intensitate, ci se confundă cu însăși starea permanentă a literaturii locului. Prin raportare la materia-

lul de inspirație, întreaga literatură ardeleană are caracterul sămănătorist cu mult înaintea mișcării din regat. Natura acestui sămănătorism diferențiat este însă, după cum am spus, condiționată și de determinismul rasei și de condițiile vieții locului : o rasă energică, pozitivă, realistă, fără adevărat lirism, întrucît Coșbuc nu e un liric, ci un epic, un obiectiv, iar Goga un poet social și, deci, colectiv ; niște condiții sociale de luptă pe viață și pe moarte pentru păstrarea naționalității. Sămănătorismul ardelean (ca și întreaga literatură ardeleană) nu are nici marele lirism paseist al sămănătorismului moldovean, nici lirismul dinamic al sămănătorismului muntean, ci e realist și, deci, mult mai aproape de creația obiectivă, pe care, dacă n-a realizat-o decît parțial I. Agârbiceanu, a realizat-o strălucit L. Rebreanu. Condițiile vieții politice i-au mai impus sămănătorismului ardelean (ca și întregii literaturi ardelene) și o atitudine de luptă, prin urmare, o notă socială foarte pronunțată și, din nefericire, și o tendință de moralizare, de îmbărbătare, necesară luptei naționale, ce o împiedică în evoluția ei spre obiectivare. Tocmai în aceasta stă superioritatea lui L. Rebreanu, temperamentală, sau determinată de plecarea lui din Ardeal ; în eliberarea și de condițiunea etică în care naufragiază întreaga literatură ardeleană, și în creația pur obiectivă dictată numai de legile interioare ale creației. În afară de aceasta, printr-un determinism impus de izolarea Ardealului din curentul civilizației latine și, deci, al influenței franceze, sămănătorismul ardelean se caracterizează și prin lipsa de expresie, evidentă nu numai în regionalismul limbii, ci și în lipsa stilului și a artei : insuficiență de data aceasta comună tuturor scriitorilor ardeleni, fără a mai excepta pe L. Rebreanu.

2. SĂMĂNĂTORISMUL ȘI POPORANISMUL MOLDOVEAN

În acest capitol înglobăm nu numai literatura „sămănătoristă" în sensul publicării ei la *Sămănătorul*, ci aproape întreaga literatură moldoveană cu caractere comune : rurală cele mai adese, ea poate fi și urbană, dar din sentimentul unei protestări față de orașe și al unei reveniri la viața

de la țară sau cel mult provincială ; lirică înainte de toate, cu evocarea trecutului istoric, deci, paseistă, sau autobiografică, cu evocarea copilăriei sau a faptelor învăluite în poezia amintirii și a regretului. Această literatură a existat și înainte de *Sămănătorul* și s-a continuat și după dispariția lui pînă azi ; e o literatură specific moldoveană, de povestitori, de evocatori, de cîntăreți ai naturii și foarte puțin obiectivă și psihologică. Dacă n-ar fi și excepții, în loc de a-l intitula „epica sămănătoristă moldoveană", capitolul s-ar putea numi „epica moldoveană", dar și în cazul acesta cuvîntul de „epică" nu ar avea sensul lui deplin.

Tot aici analizăm și așa-zisa literatură poporanistă, apărută și susținută de *Viața românească*. Față de sămănătorismul „paseist" și liric, principial ieșit dintr-o mișcare socialistă, poporanismul ar fi voit să creeze o literatură mai realistă, de un pronunțat caracter social, în concordanță cu revendicările programului lui politic. Încercări literare s-au și făcut în acest sens, dar, cum se întîmplă întotdeauna cu literatura pusă la remorca unei tendințe, ea nu reprezintă contribuția cea mai fericită a mișcării. Adevărata contribuție a *Vieții românești* se manifestă tot în sensul vechiului sămănătorism liric : iată pentru ce, în primă linie, pășește literatura lui Hogaș (produsă, de altfel, cu mult înaintea mișcărilor sămănătoriste și poporaniste, dar republicată și pusă în valoare de *Viața românească*) și a lui Ionel Teodoreanu, patriarhală și lirică în stilul unui sămănătorism acomodat cu procesul mai înaintat al formației unei burghezii naționale. Oricare ar fi însă sensul acestei literaturi, lirică la unii, mai realistă și tendențioasă la alții, sau chiar și fără aceste forme, literatura *Vieții românești* este, înainte de toate, o literatură moldoveană, care, peste formule, păstrează caracterele rasei și ale locului, nu numai în peisaj și în materialul dialectal, la unii destul de pronunțat, ci și în tonalitatea domoală, blîndă a rasei, înclinată spre contemplație retrospectivă, spre umor și, mai ales, spre prolixitate.

C. HOGAȘ Izvorîtă din mijlocul peisajului moldovean, contopită, am putea spune, cu muntele nemțean, cu un material uman „specific național", scrisă într-o limbă și cu un umor ce amintesc pe Creangă, opera lui Hogaș (1847—1916) nu e con-

temporană, ci plutește peste rasă și peste timp... Ea datează de cel puțin trei mii de ani, din epoca poemelor homerice și, prin violența lirică cu care sînt adorate forțele naturii, de mai de mult, din epoca marilor epopei indiene. Hogaș n-a fost un mare poet liric al naturii românești, ca M. Sadoveanu, de pildă, ci un aed din faptul lumii, cînd soarele era o divinitate reală și răsărirea lui o transfigurare universală, cînd toate fenomenele naturii se prezentau în expresia concretă a unor forțe cerești, cînd umanul era amestecat indisolubil cu divinul, cînd totul era mit. Pentru îndeplinirea misiunii sale de aed, Hogaș nu are numai ritmul larg, sonor, ritual al eposului antic, nu are numai grandilocvența homerică sau frenezia de expresie arică, ci și sufletul antic, sufletul omului primitiv, din care au izvorît demonii și îngerii, eroii și marii sceleraţi, uriașii și piticii, în care stîncile se prefac în monștri și dumbrăvile și munții, apele și cîmpiile se populează, în chip natural, cu nimfe, cu oreade și hamadriade, cu balauri, în care fiecare gest, cît de simplu, se amplifică și se proiectează măreț pe singurătatea cerului...

Iată, de pildă, descripția unei furtuni : „În zadar viforul, vijelia și uraganele se izbiseră oarbe în clădirea zburlită de crengi uriașe a întăriturilor mele, căci nu izbutiră decît să se sfîșie și să urle de durere și de ciudă. Și parii de sprijin ai *îngrăditurii mele de păduri peste păduri, înfipți pînă în inima pămîntului și înalți pînă la ceruri*, cu vîrfuri albe de dinți ascuțiți, rîdeau prin întuneric de opintirile deznădăjduite ale neputinții lor". Nici un scriitor contemporan n-ar putea înfige parii „pînă-n inima pămîntului" și clădi „păduri peste păduri" sau n-ar putea vedea rîzînd „dinții parilor ascuțiți" : — în afară de aceasta, ritmul larg, epitetul constant (clădirea *zbîrlită* de crengi *uriașe* a întăriturilor mele), cadența solemnă a unei lunecări parcă din noaptea istoriei susțin tonalitatea epică. Rapsodiile lui Hogaș n-au nimic comun cu literatura română sau chiar cu vreo altă literatură cunoscută din vremea noastră : e o literatură eroică dintr-o epocă, în care, după cum am spus, umanul nu se diferențiase încă bine de divin, în care oamenii erau aproape semizei, în care monștrii mișunau și fenomenele naturii participau încă la miraculosul universal ; scrisă în stilul acelei epoci, adică cu un larg suflu epic ce dă viață unei fraze de o pagină întreagă, cu o expresie natural sublimă, oricît ar

fi uneori de decolorată prin trecerea atîtor veacuri peste un sublim uzat în contact cotidian cu răsăritul soarelui și cu dezlănțuirea vînturilor și prin repetarea procedeelor stilistice de către marii romantici (Chateaubriand între alții), această literatură nu aparține nici unei școli actuale, ci rămîne, printre noi, un fenomen izolat.

MIHAIL SADOVEANU Flori ale unor lecturi proaspete de haiduci naționali și ale unei exaltări ce au tradus lecturile și tradițiile orale în acte și, apoi, în plăsmuiri proprii, *Povestirile* (1904), opera de debut a lui Mihail Sadoveanu (n. 1880), sînt mai aproape de epica populară *(Răzbunarea lui Nour, Ivanciu Leul, Cosma Răcoare)*. Concepție simplistă și energică ; privită ca o forță elementară, dragostea rupe echilibrul sufletesc ; natura participă activ în dezlănțuirea pasiunilor omenești ; eroii sînt războinici oțeliți, haiduci sentimentali, țigani poetici și amoroși *(Cîntecul de dragoste)*, pribegi enigmatici. Deși în volumele următoare *(Crîșma lui Moș Precu* (1905), *Dureri înăbușite* (1904) etc., etc.), subiectele nu mai purced din atmosfera epicei populare, ci din mijlocul unei lumi reale și dintr-un conflict de forțe materiale, nu putem, totuși, conchide la o evoluție de la romantism la realism întrucît, mai pe urmă, subiectele s-au învălmășit și, în definitiv, luate din fantezia populară sau din realitate, se încadrează într-o formulă unică, pe care am putea-o de pe acum numi *materialism liric*.

„Realitatea", spre care s-a îndreptat povestitorul, după prima lui reculegere din epica populară, e scoasă, într-adevăr, dintr-o lume de instincte și dintr-un joc de forțe materiale : dragostea privită în latura ei fizică și, natural, adulteră, pe de o parte, iar pe de alta, beția, dezorganizarea sufletească, bătaia și omorul, consecințele firești ale acestor postulate. Particularitatea acestei literaturi nu stă chiar în exces, ci în planul pur fizic și senzațional, fără substrat psihologic, în care se desăvîrșesc descărcările pasionale. Risipită în primele sale povestiri, beția a fost concentrată apoi în două din lucrări : beția pură, artă pentru artă, în *Crîșma lui Moș Precu* (1905) și beția eroică în *Șoimii* (1904). Concepută ca o forță fatală sau numai ca o forță normală într-un joc mai variat de sentimente, iubirea e privită numai în *senzualismul* ei și e zugrăvită numai în aspectul ei

fizic. Neîndoioasă şi aplicabilă, fără excepţie, întregii literaturi a povestitorului moldovean, constatarea se încadrează în însăşi personalitatea lui : după cum toate conflictele materiale se rezolvă în bătaie sau amor, conflictele sufleteşti se rezolvă în posesiune. Temperamentul sanguin al scriitorului ca şi lumea frustră, în care se petrece acţiunea nuvelelor sale, nu-i îngăduiau, de altfel, decît o astfel de iubire fără complicaţii sentimentale şi fără conflicte psihologice. Circuitul pasional e scurt şi, din lipsa preparaţiei psihologice, ne explicăm abundenţa acelor posesiuni rurale, provocate de o întîlnire, fără alte pregătiri ; tot din această lipsă, ne explicăm şi preferinţa faţă de aventurile amoroase ale tînărului boier cu vreo fată de ţăran, de pîndar sau de morar, şi apoi descrierea dramei ieşită dintr-o împerechere atît de nepotrivită oricărei dezvoltări psihologice, dar proprie scenelor senzuale. Tratată de atîtea ori, tema a fost reluată cu o amploare de roman în *Venea o moară pe Siret* (1925), prin zugrăvirea pasiunii boierului Alexandru Filoti Buciumanul pentru Anuţa, fata morarului Chirilă.

Una din caracteristicile esenţiale scriitorului e poetizarea materiei adică într-un „materialism liric" ce constă în învăluirea exaltării forţelor primare în sentimentul definitiv al periciunii universale, de unde prezenţa duioşiei. Notă comună întregii literaturi moldoveneşti, duioşia este, cu deosebire, elementul caracteristic al literaturii lui M. Sadoveanu, al cărei „specific" nu trebuie căutat în materialul uman folosit, nici în cadrul naturii, ci în atitudinea contemplativă de regret şi în lipsă de reacţiune. Peste elementele materiale ale operei sale, peste senzualismul brutal şi sanguin al multora din povestiri, scriitorul a aruncat vălul de poezie al duioşiei, reuşind, astfel, să spiritualizeze materia îndepărtînd-o într-o lume străvezie de umbre poetice. M. Sadoveanu este un mare poet liric în proză.

Ca mai toţi poeţii, el e paseist, cîntăreţ al trecutului, nu numai în sensul dezvoltării unor subiecte istorice, ci în sens temperamental : cele mai multe nuvele ale lui nu zugrăvesc un fapt prezent, ci unul mai demult, trecut prin amintire. Graficul lor se poate reduce la schema unor reveniri pe locuri de mult umblate, de care se leagă amintirea unei întîmplări de dragoste, pe care povestitorul ne-o *evocă* acum în perspectiva timpului ; totul se estompează, astfel, în fluiditatea poetică a depărtării şi se mistuie în duioşia ireversibilităţii lucrurilor omeneşti de la primele povestiri *(Moarta, Hanul Boului, Zîna lacului)* pînă la admirabilul *Han al Ancuţei* (1928) ori mult mai puţin reuşitul roman *Demon al tinereţii* (1928). Aplicat la trecutul îndepărtat, istoric, e singura latură în care paseismul liric s-a putut transforma în calitate epică. E drept că în *Şoimii* (1904), *Vremuri de bejenie* (1907), *Neamul Şoimăreştilor* (1915), primele sale romane istorice, chefurile necurmate şi patosul eroic nu pot suplini insuficienţa creaţiei ; dar în opera de maturitate evocaţia istorică din *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-vodă (1929)*, (cu neuitatul abate Paul de Marenne), *Fraţii Jderi* (1934), *Izvorul alb* (1935) — din epoca lui Ştefan cel Mare, — se ridică la o adevărată creaţie epică învăluită, firește, într-un lirism legitim. Prin reconstituirea istorică a acţiunii legendare a Mioriţei din *Baltagul* (Vitoria Lipan îşi răzbună soţul ucis, ciobanul Nichifor Lipan), evocaţia merge şi mai departe în mit ; în această suprapunere a realităţii pe mit este poate punctul cel mai îndepărtat al artei lui M. Sadoveanu, în care fuziunea liricului cu epicul se face mai desăvîrşit.

În romanele cu substanţa scoasă din actualitate, lipsa de psihologie ca şi calitatea lirică dăunează. După primul roman din tinereţe *Floarea ofilită* (1905), în care banalitatea vieţii de provincie era agravată prin lipsa de relief a tratării, solicitat de însăşi mişcarea din care făcea parte, scriitorul s-a încercat în romanul de probleme sociale şi mai ales cu problema inadaptării tratată chiar în una din lucrările începutului său *Însemnările lui Neculai Manea* (1907).

Un inadaptat onest este şi Eudoxiu Barbat din *Omul din lună* (1924) cu adaosul influenţei lui Anatole France în maniera tratării. Dezbătută de Filimon în *Ciocoii vechi şi noi*, de Duiliu Zamfirescu în *Tănase Scatiu*, de Sandu-Aldea în *Două neamuri*, şi de mulţi alţi scriitori, devenită oarecum obligatorie, problema descompunerii şi substituirii boierimii prin clasa ciocoilor sau a evreilor s-a impus şi lui M. Sadoveanu — ca o a doua temă socială — în *Venea o moară pe Siret* (1925), în care, vechei teme sămănătoriste a dragostei unei fete de ţăran cu „boierul" i s-a adăugat şi tema măcinării

lui Alexandru Filoti Buciumanul şi a ridicării pe ruinele lui a avarului arendaş Ciornei, din descendenţa lui Tănase Scatiu...

Nu putem să nu amintim şi de rolul covîrşitor, pe care-l are natura în opera povestitorului moldovean, rol ce ne împrospătează apologul lui Emerson : ca să-şi cioplească grinda, lemnarul n-o aşază deasupra capului, ci şi-o fixează sub picioare, pe pămînt, aşa că cioplirea nu e numai rezultatul muncii lui musculare, ci şi al gravitaţiei universale şi al pămîntului întreg. La fel, rezonanţa operei povestitorului este crescută prin convergenţa întregii naturi ; la nici unul din povestitorii noştri legătura dintre natură şi om şi condiţionarea lor reciprocă nu ajunge la o fuziune atît de intimă. (*Ţara de dincolo de negură*, 1926.) Mihail Sadoveanu e poate cel mai mare poet al naturii româneşti ; în literatura sa găsim cele mai fluide transcrieri ale peisajului de şes al nordului Moldovei.

EM. GÎRLEANU „Duioşia", „evlavia", „pietatea" exaltate de critica epocii n-au reuşit să dea şi un interes estetic „*Bătrînilor*" (1905) lui Em. Gîrleanu (1878—1914). Micile ticuri ale unor eroi mediocri pot fi, negreşit, elementele unei caracterizări sociale, dar i-a lipsit scriitorului vigoarea de a le da o expresie literară. O singură dată în *Boierul Iorgu Buhtea* s-a încercat să se ridice la probleme mai largi, punîndu-ne faţă în faţă două generaţii, generaţia boierilor ce se duc şi cea a bonjuriştilor ce le ia locul. Insuficienţa scriitorului de a ne zugrăvi conflicte sufleteşti şi sociale ne arată nepregătirea lui în a se folosi, literar, de materialul utilizat numai cu pietate romantică faţă de formele revolute ale societăţii noastre...

De la această primă lucrare de tinereţe de un caracter oarecum programatic şi minor, Em. Gîrleanu a evoluat în cele 5—6 volume spre schiţa anecdotică, fără intenţii psihologice. *Ochiul lui Turculeţ*, *Flămînd*, *Vierul* şi chiar *Înecatul*, sînt astfel de anecdote, de un interes mediocru scăpate numai de o oarecare fineţe stilistică.

In ascensiunea spre nuvelă, *Punga*, simplă anecdotă şi ea, prezintă o timidă încercare de analiză a stării sufleteşti a ţăranului Lăptuc şi a nevestei lui, care, crezînd că au dat peste o pungă de bani pe cadavrul unui sinucis, nu găsesc în ea decît nişte cartuşe. Singurele încercări mai susţinute de a ne

reprezenta oameni şi împrejurări mai complexe sînt *Hambarul* şi, îndeosebi, *Nucul lui Odobac* (1909), punctul maxim al evoluţiei lui Em. Gîrleanu ; felul plastic în care e zugrăvită ura sătenilor împotriva nucului, înteţită de uneltirile Rujei, tabloul tragic, de la urmă, cînd nucul se prăbuşeşte acoperind sub ramurile lui stufoase trupul neînsufleţit al lui Toader Odobac, amintesc prin sobrietate şi incizivitate pe Maupassant.

În ultima fază a activităţii sale, Em. Gîrleanu a atins în *Din lumea celor care nu cuvîntă* (1910) genul creat de Jules Renard în *Histoires naturelles* sau *Bucoliques* al observaţiei lucrurilor neînsufleţite. Lipsit şi el de invenţie, scriitorul nostru era menit unei astfel de literaturi şi, deşi creaţia lui verbală e cu mult mai mică, găsim, totuşi, şi la dînsul imagini, care, fireşte, într-o literatură atît de figurată ca cea de acum, par elementare.

Minor, duios, liric, fără invenţie, fără putere de creaţie, fără marea viziune poetică a lui M. Sadoveanu, artist sobru, de altfel, dar estompat, — iată ce se poate spune despre acest scriitor, căruia i-a lipsit şi timpul pentru a-şi împlini destinul. El e corespondentul epic al lui St. O. Iosif.

JEAN BART Literatura lui Jean Bart nu se integrează în mişcarea poporanistă numai prin faptul de a fi fost publicată în paginile *Vieţii româneşti*, ci şi prin una din cele mai caracteristice nuvelei. „Datoria" programatică a poporanismului faţă de ţărani a îmbrăcat o expresie literară în *Datorii uitate*, în care urmărim curba unei dezrădăcinări.

Nuvela e scrisă în 1909 — adică în fierberea mişcării poporaniste. Scriitorul are, negreşit, şi altfel de literatură : debutul său se leagă de un *Jurnal de bord*, de însemnări sumare. Ceea ce e mai consistent în literatura lui Jean Bart nu e, de altfel, latura „socială" şi „etică", ci sînt două povestiri de dragoste trecută, sămănătoristă, prin nostalgia amintirii (*Prinţesa Bibiţa*, *După douăzeci de ani*).

Cu o suprafaţă atît de unită şi cu o invenţie atît de limitată, literatura scriitorului respiră onestitate, cuviinţă, proprietate, respectabilitate ; lipsa unor calităţi excesive se topeşte în armonia decentă a oamenilor bine crescuţi, a căror conversaţie şi purtare odihnesc prin eliminarea riscului nepre-

văzutului. Ea s-a înălțat chiar la demnitatea unui roman bine compus, în care Sulina, cu viața ei cosmopolită, ia proporțiile unui *Europolis* (1932).

CEZAR PETRESCU Chiar la apariția *Scrisorilor unui răzeș*, s-a recunoscut în literatura lui Cezar Petrescu (n. 1892) o continuare a sămănătorismului și în scriitor un continuator al lui Sadoveanu. Deși urbană și neîndeplinind, deci, una din condițiile considerate ca esențiale sămănătorismului, încadrarea e îndreptățită, întrucît găsim în această literatură cîteva din notele sămănătoriste cum e, de pildă, poezia amintirii și a regretului ; faptele nu sînt povestite în actualitatea lor, ci refulate în trecut și brusc reîmprospătate printr-o revedere a locurilor, unde s-au desfășurat odinioară ; totul se învăluie, astfel, în poezia depărtării, a nostalgiei și a regretului *(În podgoria de odinioară, Moara lui Iliuță, Valsul rozelor* etc.). Întrebuințarea tematicii sadoveniste a atras, de altfel, după sine și asimilarea expresiei lui M. Sadoveanu, în ritm, în topică și vocabular. *Scrisorile unui răzeș* (1922) au fost primite cu o necontestată simpatie de publicul rămas încă sămănătorist, adică în faza lirică a povestirilor de dragoste, urmărind cu interes temele sămănătoriste a dezrădăcinării, a întoarcerii la pămînt, a vechii stări de lucruri patriarhale, rural cel puțin în teorie, bucolic. Moldovean, Cezar Petrescu aduce cu sine o stare sufletească firească tuturor scriitorilor moldoveni ; flexibil și plastic, el mai aduce o dată cu poezia trecutului și a naturii a lui M. Sadoveanu, și un spirit vioi ziaristic, format în redacții și în cafenea, cu simțul actualității de moldovean bucureștenizat, care nu suspină numai după trecut și răzășie, ci pune și probleme și, mai ales, știe să le îngrădească pentru a fi pe gustul publicului grăbit. Prin talentul său mlădios și fluid, sămănătorismul a prins, astfel, o nouă vitalitate și a încîntat o nouă generație de cititori, ce nu așteaptă decît să fie încîntați prin mijloace, de altfel, încercate mai de mult ca eficace.

Deși talentul scriitorului s-a dovedit destul de mlădios și aparent capabil de evoluție, e de semnalat, totuși, în celelalte volume de nuvele predilecția lui pentru senzaționalul de fapt divers și pentru coincidența melodramatică. *Înjunghierea din*

Fundătura 13 Septemvrie, Inelul cu piatra de rubin, Povestire de iarnă etc., participă din acest melodramatism exterior. Oricare i-ar fi subiectele, povestirile scriitorului au prins însă siguranța mișcării pe axa lor și o ușurință de expresie mereu actualizată : chiar cînd tematica nu mai e sămănătoristă sau e de un sămănătorism supravegheat și modernizat, materialul omenesc rămîne tot moldovean și în celelalte producții ale scriitorului, prin lipsă de reacție, specific moldoveană, a sufletului eroilor față de mediul social *(Cariera lui Vidran, Adevărul* etc.). Sămănătorismul cu caracterul său moldovenesc se menține și în marele romane ale acestui scriitor, care de la „schițe" și „scrisori" a trecut în chip neașteptat la vaste compoziții lirico-epice, adevărate fresce sociale, poate cele mai largi — cu excepția lui *Ion* — ce s-au scris în literatura noastră. Sămănătoristă e, de pildă, tematica din *Întunecare* (1927), cel mai bogat și, într-un fel, mai reușit, roman al războiului nostru de întregire națională : povestea feciorului de țăran, pornit cu avînt la război, procesul tuturor deziluziilor întîmpinate pe front, credința că totuși generația călită în tranșee se va întoarce alta acasă, succesiunea de decepții, rănirea, desfigurarea, părăsirea lui de către logodnică, îngrămădirea tuturor amărăciunilor în fața realităților întru nimic schimbate de baia de sînge ce-l împing pe Radu Comșa pînă la deznodămîntul sinuciderii, constituie una din marile teme de pesimism social prezentă în toată literatura moldovenească de inadaptare. Romanul dovedește o mare putere de amplexiune și de evocare de grupări sociale, în care, ceea ce e mult mai rar la scriitor, nu lipsește nici puterea de analiză psihologică. Sămănătoristă e și tematica din *Calea Victoriei*, cu declasarea caracterelor în contact cu marele nostru oraș tentacular, căruia eroii nu-i opun nici o rezistență morală, nici un fel de reacțiune ; după cum sămănătoristă e și tematica socială din *Aurul negru* și *Comoara regelui Dromichet* cu zugrăvirea ruinii morale și economice a țarinii noastre patriarhale prin industrializare ; după cum moldovenesc e și bahismul dizolvant din *La paradis general* etc.

E neîndoios că Cezar Petrescu reprezintă o mare forță materială de producție și am putea spune chiar de creație surpată de tot atît de mari defecte. Dezlănțuirea ei se produce

în genere extensiv, prin revărsări uriaşe de nape descriptive, de ordin mai mult verbal, cu excrescenţe uluitoare, într-un stil fluent, poetic dar şi extrem de adipos ; lipsă totală de compoziţie în mare şi de economie în mic ; belşug şi risipă ; senzaţional de carton (vol. I din *Baletul mecanic*), lipsă de proporţii, de orice incisivitate şi lapidaritate ; expresie grasă, flască, fără nerv ; purulenţă continuă de carne prea bine hrănită. Totul, de altfel, extensiv, pe pogoane de hîrtie, nu fără poezie şi căldură de evocare. Sute de pagini ale primului volum din trilogia lui Eminescu, *Luceafărul*, sînt pline de poezia naturii din jurul Ipoteştilor — totul admirabil şi inutil, căci oricît ar fi voit scriitorul să vadă în amănuntele copilăriei temele esenţiale ale viitoarei cariere literare a lui Eminescu, ele se potrivesc aproape oricărei copilării. Rămîn, aşadar, ca bucăţi literare lirico-descriptive fără raportare la subiect. În această cursivitate generală atît de dezolantă şi de inexpresivă se infiltrează şi apele tulburi ale cotidianului ziaristic ce transformă unele romane în cronici actuale sau istorice *(Plecat fără adresă, Carmen saeculare)*, fără relief sau în satire sociale mai mult facile *(Nepoata hatmanului Toma, Kremlin, Greta Garbo etc.)*. Cezar Petrescu este aşadar o mare forţă, pe care nimic n-o poate scăpa de destinul inflaţiei ; iar opera lui o uriaşă revărsare extensivă fără sonde adînci în sufletul omenesc.

IONEL TEODOREANU Ionel Teodoreanu (n. 1897) a debutat prin *Uliţa copilăriei* (1923), exerciţiu de digitaţie în vederea *Medelenilor* apropiaţi.

Materialul este tot copilăria, peste care se proiectează primele nelinişti ale senzualităţii, lirismul său fundamental nu se traduce, deocamdată, decît prin scurte erupţiuni intermitente, nesusţinute de o suflare intensă, largă ; amestec de cuplete lirice, şi de notaţii impresioniste.

Deşi urban şi plin de elemente moderniste, *Hotarul nestatornic* (1925), primul volum al *Medelenilor*, este atît de patriarhal, atît de voluntar şi teoretic moldovean, încît se încadrează în sămănătorismul pur al literaturii lui M. Sadoveanu şi Em. Gîrleanu. El pleacă, în primul rînd, de la eroarea psihologică a posibilităţii unui roman de copii şi numai între copii, în latura vieţii lor obiective, pe cînd, nediferenţiată sau slab diferenţiată, viaţa copiilor e susceptibilă de analiză, dar nu şi de a intra într-o acţiune epică ; micile lor atitudini, sentimentalismul sau amorul lor nu se pot fixa decît într-o literatură fragmentară de natura *Bunicului* sau *Bunicei* lui Delavrancea ; lipsite de dinamism, ele n-au cum să se organizeze în construcţii compacte de felul *Hotarului nestatornic*, în care elementul epic nu trece de ridicarea unui zmeu, de devastarea unui borcan de dulceaţă sau de vînătoarea organizată împotriva unui broscoi din iazul de devale. Oricît ar fi Dănuţ de amorf şi de lipsit de iniţiativă, Monica de sfioasă şi melancolică, şi Olguţa de voluntară şi de întreprinzătoare, aceste diferenţe reale de caracter nu se traduc decît în acţiuni neinteresante ; cît timp caracterele sînt embrionare, diferenţele sînt şi ele lipsite de importanţă. Înserarea în sînul romanului a impersonalei doamne Deleanu, a jovialului Iorgu Deleanu, mai mult frate mai mare decît tată, şi a lui Herr Docktor, de confecţiune mecanică, pe lîngă care se alătură şi convenţionalul Moş Gheorghe, cu testamentul său romantic, folosiţi ca simplu decor, nu aduc o contribuţie proprie în desfăşurarea acţiunii romanului din jurul zmeului lui Dănuţ sau borcanului cu dulceaţă al Olguţei.

Dacă *Hotarul nestatornic* nu are organizaţia, pe care nici nu putea să o aibă, nici al doilea roman al seriei *Medelenilor*, *Drumuri* (1926) n-o are. Cu toată ascendenţa pe care o ia Dănuţ, romanul nu e grupat în jurul lui sau în jurul altui erou, nu e un roman pur psihologic, ci unul de atmosferă, un roman, care vrea să ne evoce un mediu şi, ca atare, fatal pulverizat în diferiţi eroi şi cu acţiuni centrifuge. Lirismul disolut al scriitorului se manifestă nu numai sub formă directă şi uşor sesizabilă, ci şi prin incapacitatea de a alege, filtra şi organiza, incapacitate vizibilă aproape la toţi scriitorii moldoveni şi, deci, specifică. Exuberanţa sa excepţională nu numai că nu întîmpină nici o rezistenţă şi nici un control, dar creşte, oarecum, o dată cu vîrsta eroilor săi, căci, dacă limbuţia lui Dănuţ şi a Olguţei, copii, se mulţumea cu 380 de pagini în primul volum, trecuţi la „adolescenţă", ea se răsfaţă, în al doilea, pe 560 de pagini. Prezentarea prin dialog, adică prezentarea dramatică, este, negreşit, la capătul evoluţiei literare, dar nu trebuie folo-

sită decît acolo unde e reclamată de necesitate ; altcum, cu pretenţia realistă de a înregistra orice se întîmplă, ea degenerează în filmare, şi o bună parte a romanului are acest caracter.

Exuberanţa scriitorului nu se manifestă numai în forma dialogică a filmului fără cadre fixe, ci şi prin abundenţa amănuntului, neînfrînată de nici o stilizare. Dacă, de pildă, activitatea copilăriei se cheltuieşte în joc, cea mai mare parte a activităţii adolescenţei se concentrează, cu siguranţă, în jurul senzualităţii născînde ; dar, după cum în *Hotarul nestatornic*, jocul trecea de limitele interesului estetic, tot aşa şi în *Drumuri* senzualitatea sparge cadrele economiei operei şi se transformă în pansenzualism. Considerat ca un fenomen general al adolescenţei, erotismul e urmărit cu o complezenţă obişnuită numai industriei literare, la toţi micii eroi şi la toate micile eroine, firească cu variaţiile şi degradările impuse de temperamentul fiecăruia.

Cum unul din caracterele adolescenţei culturale mai e şi aspiraţia spre poezie, legată de altfel de criza de senzualitate şi, cum, mai ales, tînărul Dănuţ se destină literaturii, era de aşteptat ca romanul să abunde şi în exces de literaturizare. Toată lumea scrie şi discută literatură : toţi îşi trimit scrisori frumos şi uniform stilizate, dar interminabile ; mai ales tînărul Dănuţ, viitorul romancier, împinge indiscreţia pînă a devasta arhivele Medelenilor, dînd publicităţii toate caietele de literatură ale lui Ionel Teodoreanu, din prima sa manieră, de jucării, de mici poeme, notaţii impresioniste, amestec de frăgezime şi de manierism.

Cu tot abuzul de digresiune, *Între vînturi* (1927) e mult mai organizat şi e străbătut şi de un suflu dramatic, care, venit de dincolo de conştiinţă, trece peste anecdotă. Fundamental liric — şi în aceasta stă principala rezervă faţă de întreaga literatură medelenistă, — nu i se poate, totuşi, contesta tînărului scriitor talentul de a crea în lava entuziasmului viaţa în toate dimensiunile ei, tipuri individualizate, organice : Olguţa, de pildă, are o personalitate definită şi descrie o curbă a vieţii căreia, deşi neprevăzută, tragica iubire îi adaugă un răsunet mai adînc ; toate tipurile secundare, Tonel, Mircea Balmuş, Puiu Deleanu, familia Balmuş, postuma Fiţa Elencu, Iorgu Deleanu, vagabondul Vania chiar, au o notă de autenticitate

neîndoioasă. Prin puterea lui de simpatie, prin cordialitatea expresiei sale şi prin acel aer de juvenilitate cu care îi e întovărăşită orice manifestaţie literară, scriitorul a cucerit spontan masele tinere printr-o contagiune de ordin mai mult social. Şi lirismul, şi poezia naturii din vechea moştenire a sufletului moldovean, şi scrisul lui „estet" plin de imagini proaspete, impregnat de modernism şi, deci, într-un progres evident faţă de vechiul sămănătorism, i-au ajutat în dezlănţuirea acestei contagiuni unice, care, deşi, fugară, a impus un scriitor de valoare. Activitatea ulterioară a scriitorului s-a dezvoltat apoi în cadre ce se puteau prevedea. Lirismul luxuriant, expresia înflorită, metaforică, fragedă în amănunt şi obositoare în totalitate, constituie încă forma obişnuită a tuturor romanelor venite mai pe urmă, cu o abundenţă aproape egală cu cea a lui Cezar Petrescu. Moldovenismul teoretic e încă una din axele scriitorului : chiar cînd se preface în ură, ca mai toate iubirile, el tot sfîrşeşte prin a fi biruitor. E povestea lui Andi din *Bal mascat*, reîntors, după mari revolte şi veleităţi de emancipare, la placenta tutelară a Iaşilor. Ceea ce pare nou, supărător nou, în mai toate romanele, este tendinţa spre senzaţional, spre fantastic, spre macabru, spre melodramatic, spre figuri excepţionale, maniaci, nebuni, monştri morali, fenomen de romantism prelungit. La această caracterizare participă întreaga atmosferă de demenţă din *Turnul Milenii*, în care eroina e gîtuită de tatăl ei într-un moment de nebunie ; *Fata din Zlataust* se abate, la fel, într-o vegetaţie inextricabilă de mistere sfîrşită printr-o crimă de dragoste perversă între femei şi înnebunirea eroinei, adevărat fenomen teratologic. Şi în *Golia* aceeaşi atmosferă de mister în azilul de bătrîne întemeiat de familia Golia, căreia îi mai supravieţuieşte doar un paralitic cocoşat ; romanul se isprăveşte prin împuşcarea eroului de către paraliticul gelos pentru că-i luase pe fiică-sa cu care avea relaţii incestuoase. Ajunge pentru a ne convinge că scriitorul n-a ieşit încă din criza pubertăţii literare, irosindu-şi marile lui calităţi de expresie şi de frenezie lirică în opere de inflaţie tenebroasă.

LUCIA MANTU Literatura Luciei Mantu nu aparţine în esenţă nici sămănătorismului, nici poporanismului ; ea e o lite-

ratură exclusiv feminină prin observația amănuntului și izolarea lui în desenuri fine și cu „acurateță" caligrafică ; literatură de simple notații de senzații. Trecînd de la notația miniaturistică, Lucia Mantu ne-a dat și un roman *Cucoana Olimpia* (1924), fadă producție sămănătoristă, derivată din primele lucrări literare ale lui M. Sadoveanu, cu atmosfera moldoveană, de bătrîni ce pufăie din lulea și de cucoane ce gospodăresc prin poieți.

VICTOR ION POPA Nu credem că ne înșelăm recunoscînd în Victor Ion Popa unul din ultimii povestitori sămănătoriști moldoveni de talent. În *Velerim și Veler Doamne* (1934) și în *Sfîrlează cu fofează* (1936) găsim cele mai autentice calități ale acestei rase de povestitori : lirism discret dar continuu, cunoaștere adîncă a sufletului țărănesc (chiar cînd el se avîntă ca Tudor Mîndruț spre zări necunoscute), sfătoșenie molcomă, melifluă, ruralism mai mult idilic, folclorism strict artistic, fluență și puritate verbală ; tot ce poate încînta o ureche deprinsă cu ritmul și o minte puțin cam adormită. În schimb și defectele rasei ; lipsă de nerv, de vioiciune, crîncenă inflație și a amănuntelor nesemnificative și a unei incantații verbale fără odihnă, neputința răsfrîngerii la esențial.

3. SĂMĂNĂTORISMUL MUNTEAN

C. SANDU-ALDEA C. Sandu-Aldea (1874—1927) reprezintă expresia cea mai caracteristică a sămănătorismului muntean și, deci, cu nuanțe destul de pronunțate față de sămănătorismul moldovean. Literatura nu e o literatură paseistă, pe bază de poezie a amintirii ; acțiunea nu e împinsă în trecut și înconjurată de nimbul regretului ; eroii nu sînt niște resemnați și învinși, cu alte cuvinte, nu au caracterele rasei moldovene, ci ale rasei muntene sau, mai precis, ale temperamentului sanguin al scriitorului. O literatură voluntară, robustă, energică, a cărei acțiune se dezlănțuie violent în prezent și nu e filtrată prin amintire ; eroii, bărbați sau femei, tipuri primitive, ca toți eroii sămănătoriști, sînt activi, pasionali, porniți la crimă pentru a-și realiza scopul. Sandu-Aldea a avut o viziune personală de forță, ce l-a dominat în toate

creațiunile lui și, pe care, în definitiv, a realizat-o într-o serie de eroi ai voinței. Tipul rezumativ al viziunii scriitorului se realizează de la început în Sima Baltag, pentru a se multiplica apoi, în fiul boierului Eremia din *Niță Mândrea* sau în Vătaful Vasilache din *Fără noroc*.

Oricîte rezerve am putea avea față de o astfel de literatură naiv romantică, ieșită din epica populară, nu-i putem contesta unitatea de viziune și valoarea de determinare pentru psihologia scriitorului ; chiar și asociația între dragoste de pămînt și muncă cu instinctul crimei pasionale e încă unul din obișnuitele contraste romantice. Forța se afirmă și în *Murgul*, în lupta dintre boier cu un hoț de cai, ca și în *Niță Mândrea*, dar nu psihologia este tăria scriitorului... Talentul lui stă în încadrarea acțiunii nuvelelor sale în mijlocul naturii, prin acea solidaritate, caracteristică întregii literaturi sămănătoriste, în care rolul naturii, adică rolul forțelor exterioare asupra omului, e covîrșitor. După cum prin M. Sadoveanu a intrat în literatura noastră peisajul moldovean, șesurile Siretului și ale Moldovei, tot așa au intrat, prin Sandu-Aldea, șesurile Bărăganului, bălțile Dunării cu un peisaj atît de variat și nu numai prin pitoresc, ci și printr-o atitudine activă de dragoste pentru țarină, pentru holde, pentru tot misterul și fenomenele germinației (munca cîmpului din *Sima Baltag*, secerișul din *Fără noroc*, toamna din *Dezertorul* etc.).

Ca poet al energiei primitive, limitată într-o lume rurală de țărani, dar mai ales de vechili, de vătafi sau logofeți, de preotese sau de proprietărese energice și pasionate, și ca poet al naturii și al peisajului dunărean, îl putem urmări pe Sandu-Aldea și în celelalte volume. Cu temperamentul său activ, el a atacat, firește, problema socială, în sensul tipic sămănătorist, a cărei cale fusese, de altfel, deschisă încă de Filimon și Duiliu Zamfirescu, prin crearea lui Dinu Păturică și a lui Tănase Scatiu : e povestea veche a ridicării ciocoilor în dauna vechilor stăpînitori de moșie, și, în cazul de față, a Livarizilor de la Vulturească. Romanul sfîrșește, negreșit, prin alegerea lui Mișu Livaride ca deputat. La o fire atît de pasionată ca C. Sandu-Aldea iubirea excesivă pentru eroii săi rurali nu putea să nu fie, de altfel, răscumpărată de o egală ură față de clasa dominantă sau, mai ales, față de străini. Insistența cu care descrie, de

pildă, perversitatea femeii din „lumea de sus" în *Fraţi de cruce* (din *Pe drumul Bărăganului)* vine tot din această ură inestetică de clasă.

O viziune precisă de forţă, un ciclu de subiecte limitat la banditul romantic, logofătul de moşie, preoteasă, hangiţă (hangiţa din *La trei movile* din *Pe drumul Bărăganului* se aruncă şi ea în braţele argatului din curte Mitrea Cazacul, o haimana în felul vagabonzilor obişnuiţi), nu l-au împiedicat pe scriitor de a se încerca şi în alte subiecte prea depărtate de talentul său *(Dora Prigoreanu, Umbre* etc.) — deviare pornită, probabil, din lăudabila iniţiativă a căutării de sine în alte domenii, a unei înnoiri deci, care, ca de obicei, depăşind virtualităţile temperamentale, nu se realizează în lucrări trainice. C. Sandu-Aldea trebuie, aşadar, căutat în cîmpiile Bărăganului sau în bălţile Dunării, în lumea lui primitivă de conflicte pasionale sau în jurul stăpînirii pămîntului, şi nicidecum în analize psihologice : tot ce trece peste vechil iese din sfera competenţei sale.

GALA GALACTION Deşi telormănean, literatura lui Gala Galaction (n. 1879) s-ar încadra mai degrabă în sămănătorismul moldovean al epocii, continuînd epica populară. În elementul său esenţial, literatura lui e paseistă şi participă din acelaşi romantism popular caracteristic mai ales prinmelor „povestiri" ale lui M. Sadoveanu, cu ţigani îndrăgostiţi de stăpîna lor, cu haiduci mai mult sau mai puţin eroici, cu năvăliri de turci şi de tătari, cu bejănii la munte, cu vrăjitoare şi draci, amestec de basm şi de epică populară într-un cadru de evocaţie poetică reală şi, ca notă diferenţială, cu un simţ al fantasticului foarte pronunţat, ca, de pildă, *În Pădurea Cotoşmanei, Lîngă apa Vodislavei, Zilele de necazuri din zaveră, Andrei Hoţul* etc.

Romantismul eroticii populare cu reflexe de basm se manifestă mai ales în *Copca Rădvanului,* cu romantica dragoste a lui Mură Lăutarul, băiatul Chelăresei Safta, ţiganca, cu domniţa Oleana. Cu aceeaşi putere de evocare şi de fantastic e descrisă şi în *Moara lui Călifar,* al cărei morar e însuşi diavolul. Elementele esenţiale ale literaturii scriitorului sînt deci :

epicul popular, romantic şi basmul fantastic plin de eresul creştin. Inspiraţia lui religioasă se manifestă şi sub alte forme ; prin nimic nu se vădeşte însă mai viu şi mai organic decît sub forma eresului ; mai toate povestirile sînt străbătute de diavoli şi de vrăjitori, de babe ce menesc şi de mîini de morţi ce adorm, de călugări şi de popi, de minuni cereşti, de superstiţii, într-un cuvînt, de tot ce constituie mistica populară.

În *De la noi, la Cladova,* creaţia cea mai patetică a scriitorului, pe lîngă forma pur livrescă, de propovăduire aproape, cu citaţii din cărţile sfinte, fibra religioasă se manifestă sub forma unui conflict de ordin moral. Nu e fără măreţie lupta ce se petrece în sufletul Popei Tonea îndrăgostit de sîrboaica Borivoje, tînăra nevastă a bătrînului jupîn Traico de la Cladova, lupta alimentată cu citaţii din scriptură şi, mai ales, ultima pagină a trecerii Dunării cu sfintele taine în sîn, pentru a-i da împărtăşanie muribundei.

Împrejurările de acum ale literaturii noastre l-au împins pe scriitor de la povestirea romantică, sămănătoristă, la roman, care, menţinut sub forma unei povestiri prelungite, ca *Papucii lui Mahmud,* e încă izbutit, iar interior şi oarecum de ordin pur psihologic, ca *Roxana,* e încă interesant. Cînd vrea să se înfigă însă în realitate (ca în *Doctorul Taifun)* insuficienţa de creaţie a scriitorului e evidentă ; epicul e invadat de tendinţă, de predică morală sau de simplă cronică (de pildă, în *La răspîntie de veacuri).* Oricare ar fi dimensiunile cărţilor sale, scriitorul nu e romancier, ci povestitor. Poet înainte de toate, ca toţi sămănătorişţii epocii, scriitorul are şi stilul potrivit viziunii sale poetice : sînt pagini în *Moara lui Călifar,* în *Copca Rădvanului,* în *De la noi, la Cladova* de o mare vigoare stilistică şi într-o pură limbă română. Dar ca şi cum ar fi fost scrise de altcineva, multe din celelalte lucrări sînt pătate de un abuz neologistic, care a făcut, probabil, pe unii critici să vadă în Galaction un scriitor „modernist". În realitate, neologismul lui e inestetic, şi, mai ales, vulgar, ziaristic, în asociaţii banale şi parazitare.

I. C. VISSARION I. C. Vissarion e unul din cei mai expresivi povestitori populari de astăzi, înzestrat cu o rară

putere verbală de a reproduce realitatea şi de a însufleţi printr-un joc inimitabil toate amănuntele unei memorii inepuizabile. Trei note respiră din fiinţa în acţiune a povestitorului : vioiciunea, şiretenia şi erotismul. Cum găsim aceste note şi în ţăranii filmelor scrise, am putea recunoaşte în ele trăsăturile specifice ale ţăranului muntean în deosebire de umorul şi resemnarea filozofică a ţăranului moldovean. Cititorii îşi amintesc de neuitatul moş Dorogan, cel cu multe neveste, şi de erotismul sănătos şi mucalit al atîtor eroi ai povestirilor scriitorului. Oricît, în deosebire de cronicari, s-ar ridica uneori de la film la compoziţii mai mari *(Privighetoarea neagră, Florica)* sau chiar la romane *(Petre Pîrcălabul)*, fundamentul operei sale rămîne însă tot filmul, adică dialogul rapid, deşi prolix, prin care ni se reproduce cu vioiciune o scenă, de a cărei autenticitate, din nefericire, nu te poţi îndoi ; în aceste dialoguri se însufleţeşte o galerie întreagă de fini şi de naşi, de jandarmi şi de popi, de beţivi şi de cîrciumari, de vrăjitoare şi de leliţe, toţi şireţi nevoie mare şi lacomi la bunurile cărnei, cu fel de fel de păţanii şi de pricini, de judecăţi şi de bătăi. Viaţa ce se desprinde este, incontestabil, impresionantă ; vioiciunea depăşeşte tot ce ne-au dat povestitorii moldoveni şi invederează, dintr-o dată, altă rasă. Ceea ce-i lipseşte acestui „mim" nu este talentul de a reproduce viaţa, ci neputinţa de a o transforma, de a-i da un sens estetic, organizînd-o din nou după un plan personal ; realismul lui e de natură cinematică ; îi mai lipseşte apoi şi organizaţia, arta de a concentra, întrucît rapiditatea dialogului e copleşită şi împiedicată de prolixitate şi de limbuţie iar episoadele întunecă firul viabil al interesului.

ION IOVESCU În linia ruralismului muntean menţionăm şi apariţia cu totul recentă a ţăranului din Olt Ion Iovescu, autorul romanului *Nuntă cu bucluc* (1936) : o nuntă de ţară, cu toată atmosfera satului, oameni în genere răi, trivializaţi, obiceiuri, chefuri, şi multă mizerie fizică şi morală, dar într-o limbă de o noutate ce te uluieşte sub o violentă dezlănţuire de cuvinte necunoscute, de zicale, de glume ; o comoară de folclor şi de umor rău, aprig, fără poezie, al oamenilor de la cîmp şi de la baltă.

4. SĂMĂNĂTORISMUL ARDELEAN

I. AGÂRBICEANU După cum M. Sadoveanu este expresia cea mai tipică a sămănătorismului moldovean şi C. Sandu-Aldea a sămănătorismului muntean, tot aşa şi părintele Ion Agârbiceanu este exponentul esenţial al sămănătorismului ardelean. Înainte de a face parte dintr-o mişcare literară fatal vremelnică, sămănătorismul se integrează însă în însăşi literatura ardeleană. A vorbi de dînsul înseamnă, aşadar, a face, din nevoi metodologice, distincţii bazate mai mult pe criterii cronologice, căci, pe cînd în regat, înaintea apariţiei sămănătorismului, exista o literatură cu atitudini diferenţiate, şi chiar în timpul acţiunii sale, el se lovea de o rezistenţă ce avea să biruie, în Ardeal situaţia era şi mai este cu totul alta : literatura ardeleană e o literatură fundamental sămănătoristă în sensul lui N. Iorga, adică al unei „literaturi ce pleacă şi se îndreaptă spre popor" ; singura ei evoluţie se schiţează numai sub raportul tehnic şi al talentului, dar nu şi ca înfăţişare generală. Dezvoltată în alte condiţii decît literatura din regat, literatura ardeleană e puternic regională, reflectînd condiţii locale fundamental deosebite de cele de la noi. Expresia ei cea mai pregnantă a fost literatura lui I. Slavici.

Caracteristicele acestei literaturi sînt negreşit : sănătatea etică împinsă pînă la tendinţă şi didacticism ; postulatul naţional manifestat în mod agresiv tocmai din pricina comprimării lui ; regionalismul, din cauza izolării vieţii ardelene de adevărata bază de dezvoltare a vieţii naţional româneşti. Prin acumularea amănuntelor, prin lipsa gradării efectelor, prin neputinţa aşezării povestirii în deosebite planuri, în vederea perspectivei necesare, prin limba dialectală şi prin servitudinea faţă de realitatea imediată, ea este însă inferioară sub raportul estetic ; idealistă prin materialul întrebuinţat, prin felul de a înţelege viaţa ca o luptă pentru libertate politică şi morală, această literatură e realistă prin tehnică şi ne-a dat chiar cea mai puternică operă realistă din literatura noastră, pe *Ion* al lui L. Rebreanu. Ceea ce-i dăunează, cu deosebire, este însă lipsa influenţei franceze, din care puteau învăţa ordinea, claritatea, compoziţia, măsura.

În cadrele acestor considerații aplicabile întregii literaturi ardelene se așază și literatura părintelui I. Agârbiceanu (n. 1882) de la primul său volum *De la țară*, atît de bine primit de critica sămănătoristă și pînă la ultimele lui romane. De la început, scriitorul dovedește darul creației vieții prin mișcare, mulțumindu-se să ne fixeze cinetic „tipurile" caracteristice ale vieții ardelene (cum sînt de pildă, *Moș Tanase, Cula Mereuț*). Deși în mișcare și dialog, viața este văzută numai prin aspectele ei exterioare și incidentale și nu pe dinăuntru, prin conflicte sufletești ; cu tot dinamismul lor, schițele sînt lipsite de interes dramatic.

Și celelalte volume de nuvele și schițe ale scriitorului, *Din clasa cultă* și *Două iubiri*, rămîn în brazda povestirilor din *De la țară*, zugrăvind aceleași figuri luate din cadrele vieții locale, dar nu numai pe dinafară, cum era *Cula Mereuț*, *Căprarul* sau *Dan Jitarul*, ci și pe dinăuntru, prin analiză ; fără să-și pună încă eroii în conflicte sufletești. Peste întreaga operă a lui I. Agârbiceanu se ridică însă din această epocă două nuvele : *Luminița* și *Fefeleaga*, strajele înaintate ale unei literaturi ce se menține sub forma de izvod al satului ardelean prins în icoanele lui cele mai caracteristice : popă, dascăl, cîrciumar, babe, ciobani, țărani etc.... și chiar în toate stîrpiturile lui (cum e *Copilul Chivei, Nica* „cea cu ochi albaștri, ca o cicoare trasă de soare", *Sănduța*, bătrîna ce se crede urmărită de necuratul ; sau cerșetori ca *Teleguț, Fișpanul, Prăginel*... Tipuri numai din volumul *În întuneric*). E neîndoios că toate aceste tipuri trăiesc, dar e tot atît de neîndoios că îndărătul lor se resimte intenția moralizatoare a scriitorului ; chiar numeroși alcoolici ce mișună preutindeni par o exhibiție antialcoolică. Lupta de rasă este iarăși evidentă ; lirismul moldovean ce transformă totul în valul lui de poezie este înlocuit cu un tendenționism, care izbutește să deformeze realismul mult mai puternic al acestei literaturi. Depășind prin putere de observație și putere de a reda viața reală pe toți ceilalți sămănătoriști, activitatea mai nouă a scriitorului nu s-a mărginit numai la schiță și nuvelă, ci s-a îndreptat, în chip firesc, spre roman și s-a realizat încă din 1914, în creația epică a *Arhanghelilor*... Cu toată notația destul de topică,

interesul nostru urmărește mai mult cadrul social, în care se desfășoară acțiunea romanului : prosperitatea „băei" de la Văleni se răsfrînge asupra vieții tuturor Vălimărenilor cuprinși de setea de îmbogățire. Postulatul moralei creștine domină, ca de obicei, întreg romanul și nu împotriva lui am putea protesta, cît timp rămîne infuz și animator : tendința numai și discursivitatea stînjenesc. Tot astfel în *Legea trupului* drama sufletească a tînărului Ion Florea, ce se zbate între iubirea pentru Olimpia Grecu și pentru fiica ei Mărioara, ar fi fost mai patetică, dacă n-ar fi stînjenit-o atitudinea morală și moralizatoare a scriitorului, evidentă în toate manifestările sale ; drama se strecoară, de altfel, ca totdeauna, într-un complex de împrejurări locale și de lupte naționale între unguri și români. Din nefericire, și acest studiu social și psihologic, solid, cu toată tendința lui, se rezolvă în aceeași inexpresivitate stilistică și insuficiență verbală.

L. REBREANU Adevărata situație literară a lui L. Rebreanu (n. 1885) începe după război o dată cu *Ion*. Nimic din ce a publicat înainte nu ne putea face să prevedem admirabila dezvoltare a unui scriitor, care a început și a continuat vreo zece ani, nu numai fără strălucire dar și fără indicații de viitor.

Nici *Golanii*, nici *Răfuiala*, nici *Frămîntări*, nici *Calvarul* (scris în timpul războiului) nu conțin altceva decît elementele unei literaturi curente, în care amănuntul nu se ridică pînă la estetic.

Creator obiectiv prin îngrămădire de amănunte și prin construcție arhitectonică, chiar și în operele din urmă talentul lui se desfășoară lent și nu se poate fixa în plasa interesului unei construcții laborioase decît după un număr destul de mare de pagini. Insuficiența scriitorului în nuvelă e vizibilă chiar și în ultimul volum de nuvele *Cuibul visurilor* (1927), din care unele sînt scrise după război. Dacă am voi, totuși, să legăm apariția lui *Ion*, și, mai ales, a *Pădurii spînzuraților*, de un semn premergător, ar trebui să ne referim doar la *Iți Ștrul, dezertor*, singura nuvelă ce afirmă un scriitor.

În cele mai multe conştiinţe, sămănătorismul se confundă cu ţărănismul şi lupta împotriva lui cu lupta împotriva excesului ţărănesc în literatură. Preţuirea unanimă cu care a fost primită apariţia lui *Ion* (1920) a dovedit că nu s-a pus niciodată în discuţie dreptul unei categorii sociale, şi încă a unei categorii atît de numeroase, de a fi reprezentată estetic, ci numai metodele. Pornind de la acelaşi material ţărănesc, *Ion* înseamnă revoluţie şi faţă de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă şi faţă de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.

Formula lui Ion este îngrămădirea unui fluviu curgător de fapte ce se perindă aproape fără început şi fără sfîrşit, fără o necesitate apreciabilă, fără finalitate. E, negreşit, o metodă lipsită de strălucire artistică şi de stil, cu mari primejdii, dar care ne dă impresia vieţii în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planşe anatomice de studiu, ci curgătoare şi naturală ; formulă realizată rar în toate literaturile şi pentru prima dată la noi.

Obiectul de studiu al lui *Ion* este viaţa socială a Ardealului, care, deşi închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificaţie de la simplul vagabond pînă la candidatul de deputat şi la mediul administraţiei ungureşti cu o faună bogată în exemplare variate. Cu un material aparent haotic, cu episoade numeroase ce se pun de-a curmezişul, romanul se organizează, totuşi, în jurul unei figuri centrale, al unui erou frust şi voluntar, al lui Ion.

Ion e expresia instinctului de stăpînire a pămîntului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o vicleniè procedurală şi, mai ales, o voinţă imensă : nimic nu-i rezistă ; în faţa ogorului aurit de spice, e cuprins de beţia unei înalte emoţii şi vrea să-l aibă cu orice preţ. Cum dragostea devine şi ea o armă călită în vîlvătaia acestui foc ce-l înconjoară, prinsă la mijloc, în epica luptă pentru pămînt dintre Ion şi socru-său, Vasile Baciu, biata Ana e o tragică victimă. În luptă omul nobil şi milos dispare, pentru a nu lăsa decît fiara, aşa că cele două voinţe se încordează în sforţări uriaşe ce ar fi meritat un obiect mai vrednic, în loc să se consume pentru cîţiva bulgări de pămînt, simbol al zădărniciei omeneşti. Dacă în Ion se

simte, poate, voinţa de a crea o figură simbolică, mai mare decît natura, ce depăşeşte tendinţa spre nivelare a naturalismului, în toţi ceilalţi eroi — atît de numeroşi — sînt păstrate cu rigurozitate legile obiectivităţii. Sînt oameni mijlocii, priviţi fără nici un fel de pasiune, fără ură sau dragoste, în meritele şi slăbiciunile lor, alternate în acelaşi individ după împrejurări, oportunişti cei mai mulţi, oameni smulşi din umanitatea înconjurătoare. *Pădurea spînzuraţilor* (1922) unul din cele mai bune romane psihologice române, în sensul analizei evolutive a unui singur caz de conştiinţă, e un studiu metodic alimentat de fapte precise şi de incidente şi împins dincolo de ţesătura logică în adîncurile inconştientului. În nici un moment Apostol Bologa nu devine un „naţionalist" militant, nu vorbeşte de „patriotism" sau de România mare ; cazul lui de conştiinţă se zbate mai mult în cadrul unei incompatibilităţi morale şi omeneşti. Episodul Ilonei, cel mai patetic, de altfel, din tot romanul, complică, negreşit, mersul liniar al dramei sufleteşti, dar tocmai din această complicaţie vedem fuga scriitorului de procedeul mecanic şi simplificator şi nevoia lui de creator obiectiv de a se împlînta în realitatea totdeauna complicată şi nu fără contradicţie. Misticismul eroului poate fi, de asemenea, discutat, şi, mai mult decît un efect convenit al războiului, poate fi privit ca o influenţă a literaturii ruseşti ; oricum, scriitorul a ştiut să-i dea rădăcini adînci în copilăria eroului şi să strămute întreaga problemă a conversiunii lui Bologa în planul unor forţe obscure şi profunde, care lucrează mai puternic decît conceptele abstracte : al „patriei" sau al „naţionalismului".

Pe baza fanteziei că bărbatul şi femeia se caută în vălmăşagul vieţii şi că trebuie şapte vieţi pentru a realiza unitatea iniţială e construit romanul cu şapte caturi suprapuse *Adam şi Eva* (1924). Autorul ne descrie, astfel, cele şapte încarnări succesive ale lui Toma Novac, goana lui prin timp şi spaţiu din adîncul milenar al civilizaţiei indiene şi pînă în epoca noastră, după principiul feminin, cu care tinde să se integreze în viaţa spirituală. Cu aceasta se încheie partea ocultă a romanului, pe care o urmărim cu temere ; deşi nu sparge vasele corintice cu care umblă, scriitorul nu are însă nici bogăţia metafizică, nici poezia fantastică a lui Eminescu din *Sărmanul*

Dionis, necesare unui astfel de subiect. După ce scăpăm de această spaimă, intrăm în defileul oglinzilor paralele, în care o idee unică se răsfrînge de şapte ori în şapte civilizaţii. Navamalika, Isit, Hamma, Servilia, Maria, Yvonne şi Ileana ne transportă, astfel, în civilizaţia indiană, egipteană, asiriană, romană, în evul mediu, în timpul Revoluţiei Franceze şi în zilele noastre. Deşi, după cum am mai arătat, talentul scriitorului nu se simte bine în cadre înguste, aici, fie prin evoluţia talentului, fie prin prezenţa unui suflu epic unitar ce leagă cele şapte episoade într-un sistem planetar în strînsă dependenţă, realizarea e apropiată. Procedeul rămîne, de altfel, cel obişnuit scriitorului : realismul împins pînă la brutalitate şi chiar pînă la cruzime sadică *(Hamma)*. Cum ideea este unică, variaţiile ei de expresie nu puteau fi decît neînsemnate ; ceea ce se schimbă este numai decorul, civilizaţiile şi epocile, în care se realizează ideea căutării infructuoase a eternei perechi omeneşti.

Lăsînd la o parte *Ciuleandra* şi *Jar*, două romane citadine, fără strălucire, L. Rebreanu şi-a reluat în *Răscoala* firul marei creaţii epice pornit cu *Ion*. Oricît ar fi de inutilă o bună parte a primului volum, în pregătirea atmosferei mai mult urbane a răscoalei, tot ce priveşte răscoala în sine vădeşte aceeaşi magistrală putere de evocare realistă prin îngrămădirea amănuntelor şi episoadelor, aceeaşi destoinicie a mînuirii maselor — care fac din L. Rebreanu cel mai mare creator epic al literaturii noastre.

II. Poezia epică urbană

1. CONSIDERAŢII GENERALE

Intitulînd acest capitol „poezia epică urbană" nu înseamnă că fixăm aici punctul de plecare al formaţiei literaturii urbane, deoarece, după cum am arătat chiar de la început, ea a pornit cu mult înaintea mişcării sămănătoriste şi, după cum am văzut în cursul dezvoltărilor de pînă aici, în însăşi această mişcare s-au făcut încercări de epică urbană destul de numeroase, ca, de pildă, unele romane ale lui Mihail Sadoveanu, *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu sau *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu etc. Uneori de mare amploare, împinse chiar pînă la frescă, aceste încercări sînt, totuşi, expresia unei atitudini lirice, şi, cînd vor să fie sociale, pun problema sămănătoristă a inadaptării ruralului într-un mediu urban, a condiţiei poetului sau artistului în sînul societăţii burgheze, a substituirii boierimii prin clasa ciocoilor, arendaşilor, străinilor, într-un cuvînt, pornesc fie dintr-o nemulţumire personală, fie dintr-o exaltare lirică „duioasă" şi „pioasă" a vechii societăţi patriarhale, a boierimii de odinioară în proces de descompunere. O astfel de literatură nu e o epică cu adevărat urbană ; ea nu-şi pune ca scop descoperirea „poeziei urbane", a specificului orăşenesc, privit fără ură dar şi fără exaltare lirică, ci dintr-un simplu interes de cunoaştere. Fără să aducă prin sine nici o calificaţie estetică, prezenţa „urbanului" impune o lume nouă cu probleme noi, de o psihologie mai complexă şi, oricît ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine *psihologia*, posibilă numai de la anumite forme de civilizaţie. Materialul prim e însă o problemă, în definitiv, tot secundară ; atitudinea scriitorului faţă de dînsul are o importanţă mult mai mare, atitudine, care nu mai este lirică, ci cu diferite variaţii şi pe măsura unor talente inegale, mergînd de la realismul plat la creaţia obiectivă a literaturii lui L. Rebreanu, rurală încă, sau a Hortensiei Papadat-Bengescu, pur urbană. Punînd ches-

țiunea nu numai pe urbanism, ci mai ales pe creație epică, după considerațiile făcute în cursul volumului de față, înseamnă că în capitolul precedent am încheiat ciclul literaturii moldovene, sămănătoristă prin esență, poetică, lirică, chiar atunci cînd vrea să fie urbană. În capitolul de față părăsim, așadar, aproape cu desăvîrșire epica moldoveană, deviațiune a unor mari forțe lirice, exprimate odinioară în Alecsandri și Eminescu, și acum într-o bogată serie de povestitori, dintre care Hogaș și Mihail Sadoveanu sînt exponenții cei mai caracteristici. Începînd studiul literaturii urbane, înregistrăm totodată și descătușarea de lirism și evoluția spre adevărata poezie epică de creație obiectivă realizată mai ales prin literatura munteană și ardeleană, la capătul căreia ar fi Hortensia Papadat-Bengescu și Liviu Rebreanu (pe care l-am studiat însă în capitolul precedent, integrîndu-l după conținut în literatura ardeleană, exclusiv rurală).

2. EPICA SOCIALĂ ȘI DE SATIRĂ SOCIALĂ

V. DEMETRIUS Realist meticulos, V. Demetrius (n. 1878) și-a făcut un domeniu „literar" din observarea mahalalei Capitalei, în tot ce are mai comun, în tendința nu totdeauna realizată de a scoate poezia din umil. Dar și această tendință de idealizare pare numai intermitentă ; ceea ce domină în scriitor este instinctul de a înregistra, statistic aproape, fără scop material brut al observațiilor sale dintr-o lume, pe care o cunoaște bine, negreșit, și de a ne prezenta, obiectiv de altfel, dar fără selecție și fără spiritul animator, care, singur, coordonează materialul de observație pentru a-i da un sens estetic, o mohorîtă privelișțe a vieții de periferie bucureșteană. În mai multe volume de nuvele și în vreo 7—8 romane, V. Demetrius s-a pus, astfel, tihnit și metodic să ne povestească marea mizerie și micile bucurii ale acestei vieți umile, fără soare, din care, mai expresive sînt, în laturi diferite, *Tinerețea Casandrei* și *Monahul Damian.*

C. ARDELEANU *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, romanul ce l-a făcut cunoscut pe C. Ardeleanu, e o contribuție la studiul

mahalalei sub raportul sufletesc. Scriitorul pornește totuși de la atmosfera fizică ; mahalaua Broștenilor, cu toate noroaiele și turpitudinile ei, casa în care se desfășoară acțiunea, cu toți numeroșii ei locatari, sînt descrișt cu destul de multe amănunte, pentru a deștepta impresia banalității și a lipsei de interes și, totuși, cu prea puține pentru a trezi poezia și simbolul ce ațipesc în imponderabile. Stîncă, de care se lovesc, de altfel, mai toți realiștii ticniți, dominați și îngropați sub movila micilor lor notații din care nu se mai pot ridica. Pentru a da o semnificație acestei pulberi necurate, trebuie intensificată pînă la înălțarea ei la poezie. La jumătate de drum și fără suflul animator al amănuntului, realismul obișnuit se tîrăște într-o platitudine și vulgaritate ce încătușează desfășurarea forțelor sufletești, singurele ce interesează. Mahalaua scriitorului nu e mahalaua obișnuită a satiricilor, adică nu e compusă din cîrciumari, cetățeni turmentați, agenți electorali, mici negustori cu pretenții și teorii politice, ușor de caricaturizat, ci din simpli lucrători tăbăcari, din onești cizmari, din meseriași modești, în care „civilizația" nu și-a precipitat descompunerea, și, în mijlocul cărora — și în aceasta constă și subiectul și originalitatea romanului — asistăm la declasarea cîtorva exemplare omenești venite din straturile sociale superioare, cu deosebire a consulului Sălceanu, prin alcoolizare, unde se străvede influența literaturii ruse. Puterea de observație a scriitorului, reală pentru un anumit mediu, mai are, așadar, mult de străbătut în sensul organizării ei în opere trainice și, cu deosebire, în sensul formalismului estetic.

Aceleași observații rămîn întregi și față de celelalte romane, fie ele mai pretențioase, de aspecte dostoievskiene, cum e *Am ucis pe Dumnezeu*, cu atîtea crime sadice, fie ele alcătuiri mai modeste cum e *Casa cu fete ;* material brut, uneori filmat, prezentat în aspectul lui exterior și cu înclinare spre abject.

I. PELTZ I. Peltz (n. 1899) a debutat cu *Fantoșe văpsite* (1924), scurte poeme acide, sarcastice, sinistre chiar, izvorîte dintr-o atitudine pamfletară ce s-a organizat apoi în *Viața cu haz și fără a numitului Stan* (1929), în care „ideea" și „invenția" răscumpără atitudinea. Omul se vrea original, inedit

şi se regăseşte în nenumărate exemplare — iată povestea lui Stan. „Are să fie ghiduşar... Are să iubească neam rău de femei. Are să moară de prea multă inimă" — iată zodia lui Haim Vraciul din *Horoscop* (1932), în care scriitorul începe să-şi delimiteze mediul, al mahalalei evreieşti — al ghettoului, — al ceainăriei, al barului ieftin, al bordelului şi tonul de fatalitate ce-i străbate toate paginile.

Lucrări, totuşi, de început, digitaţie epică. Adevăratul destin literar al lui I. Peltz se fixează definitiv abia în *Calea Văcăreşti* (1934) şi în *Foc în hanul cu tei* (1935), în care realismul minuţios e numai o formulă aparentă. Creaţia lui nu este, în realitate, obiectivă şi nu se integrează în epicul pur ca opera lui L. Rebreanu. Originalitatea lui nu stă în acumularea amănuntelor, ci în suflu liric ce le dă o coeziune de ordin pur sufletesc. I. Peltz este un mare poet liric realizat într-un material degradat, în mizeria fizică şi morală, în suferinţă, boală, moarte. Cu toată înregistrarea amănuntelor respingătoare ale cancerelor, tuberculozelor, tumorilor, dementelor, haloul lor poetic le nimiceşte dezgustul şi ne trezeşte numai sentimentul solidarităţii umane în suferinţă şi moarte. Deşi acţiunea romanelor lui se desfăşoară de obicei în promiscuitate şi supralicitaţie sexuală, adică în semnele cele mai materiale cu putinţă, talentul scriitorului stă totuşi în mînuirea elementelor sufleteşti. Nu există prostituată, haimana sau negustor ambulant, în care, alături de imoralitatea vieţii cotidiene, să nu sălăşluiască un suflet bîntuit de toate furtunile sorocite substanţei lui impalpabile. În fiecare e o năzuinţă, o durere morală, o iubire, o pasiune nobilă, într-un cuvînt, un germen de poezie ce-l luminează şi-l transfigurează. Lutul fiinţei lor nu e opac ; combustiunea sufletească îi dogoreşte şi-i transcende. Peste viaţa de bordel sau de bar se adaugă suprarealitatea vieţii interioare de visare şi peste exuberanţa orgiilor se aşterne tristeţea. I. Peltz este cel mai mare producător de tristeţe din literatura noastră, o tristeţe pur spirituală, scoasă nu din boală sau mizerie, ci din conştiinţa caducităţii individuale şi universale. După ce se curăţă de alcool şi de spasm sexual, cînd se regăsesc numai cu ei, toţi eroii lui se mistuie de regretul vieţii măcinate fără rost şi se închid în monomanii, îmbătaţi de narcoticul unor iluzii mai necesare decît alcoolicul şi sexualitatea.

De o tehnică defectuoasă, în ultima sută de pagini din *Noptile domnişoarei Milly* (1936) ni se povesteşte o dragoste ilogică pînă la demenţă, pe care n-o putea zugrăvi decît un dibaci mînuitor al substanţelor toxice ale sufletului, impalpabile şi absurde, nu prin analize psihologice, ci prin operaţia infuziunii poetice, adevărată notă caracteristică a talentului scriitorului.

Cu diversiunea romanului *Actele vorbeşte* (1935), de moravuri fiscale provinciale, cu tipuri caricaturale, cu un umor real dar prea mult exploatat, şi celelalte două romane ultime *Ţară bună* (1936) şi *Deabuşilea* (1936) (deşi mediul nu mai e ghetto-ul) purced din vechea vînă epico-lirică a tratării în frescă, fără compoziţie, bolizi rupţi din masa incandescentă a epopeii începută cu *Calea Văcăreşti*, cu un suflu mai ostenit şi cu intenţii simbolice întorcînd spre didacticism o mare forţă, oricît de generoase ar fi ele.

GEORGE M. ZAMFIRESCU Chiar din *Madona cu trandafiri* (1931) se străvăd elementele esenţiale ale personalităţii literare a lui George Mihail-Zamfirescu : romantismul atitudinii şi pornirea spre viziunea halucinantă. Romantismului i se datoreşte ostilitatea sau, mai bine zis, oroarea faţă de provincia nivelatoare şi distrugătoare de individualitate. În loc să şi-o arate însă prin mijlocul observaţiei directe ca atîţia romantici şi chiar realişti, el o proiectează sub forme apocaliptice în scene ce depăşesc cu mult ţelul şi contrazic normele creaţiei obiective în şarja grotescă şi chiar macabră a unui lirism biciuit.

În marea frescă a *Maidanului cu dragoste* (1933), calităţile şi defectele sporesc. Romanul se încadrează în vechea lui literatură *(Domnişoara Nastasia)* de exaltare a mahalalei bucureştene cu poezia şi „cavaleria" ei. Prima jumătate a volumului întîi redă admirabil atmosfera mahalalei cu o mare putere de evocare lirică, valabilă întrucît e trecută prin sensibilitatea vibrantă a micului său erou ; în aureola poeziei ei, întregul roman e străbătut de o galerie de tipuri foarte vii (Fane, cavalerul mahalalei, bătrîna desfrînată Safta, ţiganul Gore, grecul Tino Stavros, Tănăsică, oloaga Tinca, Mădălina cu piciorul de lemn, Maro, Salomia, rusul mistic Ivan, Fana, Nedu, Domnica, Rel, Bela, Fofoloaga etc.). Dacă transfigurarea mahalalei prin-

tr-un mare suflu liric se efectuează la început într-o creaţie vie şi interesantă, vechile defecte ale scriitorului reapar în cursul povestirii şi mai crescute. Viziunea ia pe încetul caracterul unei lumi apocaliptice, în nici o legătură cu realitatea, monstruoasă prin neverosimilitate. Grotescul, senzualismul inestetic, patosul viziunii şi al expresiei bombastice anulează partea a doua a acestui roman. Pe lîngă misticismul social al dragostei faţă de cei mici, de influenţă rusească, prezentă în întreaga lui literatură, se mai adaugă la urmă (ancheta judiciară a asasinării Saftei) şi o şarjă pamfletară împotriva justiţiei şi în genere a ordinii sociale de cel mai strident efect artistic... Ancheta se continuă şi în celălalt roman al *Barierii* (tot în cartierul atelierelor Griviţa) intitulat *Sfinta mare neruşinare* (1936) fără substanţă epică nouă în prima sa parte, cu acelaşi pansexualism şi situaţii arbitrare în partea a doua — atenuate totuşi şi de sensibilitatea vibrantă a lui Iacov, devenit acum puber şi de suflul larg de umanitate ce susţine o construcţie atît de şubredă.

N. D. COCEA Poziţia paradoxală a lui N. D. Cocea e de a fi fost o viaţa întreagă promotorul manifestărilor avangardiste în artă şi de a fi debutat în literatură cu *Vinul de viaţă lungă*, un mic roman onest, de factură sămănătoristă, întîrziat cu cel puţin douăzeci de ani. Romanele ce i-au urmat: *Fecior de slugă* (1933), *Pentru un petic de negreaţă* (1934), *Nea Nae* (1935), deşi cu teme tot sămănătoriste — arivismul, ratarea — tind la marea satiră socială a vieţii noastre publice. Mijloacele cunoscute ale pamfletarului atît de preţuit înainte de război îşi găsesc, în sfîrşit, o întrebuinţare estetică pe gustul mulţimii mărunte ce se vede răzbunată în chipul cel mai convenţional şi mai popular cu putinţă în onestitatea ei obscură şi nerăsplătită.

3. EPICA UMORISTICĂ ŞI SATIRICĂ

I. A. BASSARABESCU Primul aspect al literaturii lui I. A. Bassarabescu e preferinţa lui pentru natura moartă, observaţia meticuloasă cu care, ca un ochi în faţete de insectă, înregistrează cele mai mici obiecte din jur şi, mai ales, deformaţiile lor.

Notaţiile sînt îngrămădite fără nici un scop sau cu un scop atît de mărunt încît mijloacele trec în primul plan al interesului cititorului. Deşi problema stilului scriitorilor nu ne opreşte decît la urmă şi numai dacă ne oferă vreo particularitate, la I. A. Bassarabescu ea prezintă o importanţă atît de mare încît se impune de la început aproape ca un determinant al fondului. Într-o literatură senzaţională, lirică, plină de culoare, ce trăieşte mai mult prin adjectiv, cum e literatura sămănătoristă şi, în genere, o bună parte a literaturii române, impresionează stilul nud, fără calificative, antiseptic al scriitorului.

Ceva din atmosfera lui I. Al. Brătescu-Voineşti şi ceva din atitudinea lui Caragiale, iată formula talentului lui Bassarabescu, aplicată anume la mediul micii boierimi sau burghezii, cu oarecare resturi de pămînt ce se topesc *(Un dor împlinit, Casă grea, Dînsa)*. Şi în *Vulturii* şi în *Emma* şi în o parte din *Pe drezină* şi în alte cîteva schiţe găsim aceeaşi atmosferă de familie cu legături de solidaritate, cu toate greutăţile măritişului fetelor, cu surori ce se devotează din dragoste, cu fraţi ce duc în spinare greutăţile unei întregi case, mediu, de obicei provincial, de boernaşi scăpătaţi, de mici funcţionari, pensionari, văduve, cu note atît de precise şi cu o insistenţă atît de categorică, încît ne dă impresia unei „familii" româneşti cu trăsături caracteristice, cu un „specific naţional" urban. Studiul familiei pleacă, de altfel, dintr-o dragoste de familie, ceea ce se vede în schiţe ca *Revedere, Acasă, Eder* etc., singurele ce-şi îngăduie şi un mic accent liric faţă de copilărie şi din evocarea mediului, în care s-a desfăşurat ea. În afară de „natura moartă" şi în afară de „studiul familiei" mai găsim şi studii de caractere (Ana din *La vreme*), studii de temperamente, al timidului, de pildă *(Perseanu* sau *Rache)*, anecdote *(Străinul, Socrate)*, prinse sub proiecţia unei ironii neîndreptăţite. I-au lipsit acestui scriitor marele suflu epic, fantezia, puterea de invenţie pentru a ne da o largă frescă a vieţii de familie orăşeneşti.

AL. CAZABAN Dacă ar fi să ţinem seama numai de natura ei psihologică, fără alte consideraţii estetice, literatura lui Al. Cazaban se prezintă ca o reacţiune împotriva sămănăto-

rismului moldovean, pe de o parte, prin lipsă de duioşie şi de lirism iar, pe de alta, printr-o atitudine, oarecum, duşmănoasă faţă de ţărănime. Lipsa de duioşie şi de lirism se traduce printr-un realism uscat. Cu toate încercările de roman (*Un om supărător*), literatura lui cea mai izbutită se limitează în cadrul schiţei, mai ales vînătorească sau din viaţa hoinară, acidă, sterilizată, şi nu fără oarecare vigoare prin sobrietatea expresiei. Umanitatea din unele (*Grija stăpînului* etc.) e înlocuită cele mai adese printr-un ton de amărăciune, de dispreţ şi de răutate ; cum sarcasmul scriitorului se revarsă şi asupra ţăranilor „speriaţi" şi „îndobitociţi", atitudinea e nouă într-o epocă de misticism rural. Dar dacă această literatură, nu departe uneori de transcrierea faptelor diverse, avea la început calitatea reţinerii şi a obiectivităţii lăudabilă chiar în răutate şi, mai ales, a unei preţioase sobrietăţi stilistice, ea a lunecat în producţiunea ulterioară la reportajul anecdoticei de cafenea, transcrisă ca simplu material brut fără selectare sau la literatura tendenţioasă. Cronici politice, de altfel fără stil şi invenţie, ultimele volume, *De sufletul Nemţilor*, *La umbra unui car*, *Între frac şi cojoc* etc. nu au nimic comun cu literatura.

D. D. PĂTRĂŞCANU Literatura lui D. D. Pătrăşcanu nu e satirică ci umoristică ; principiul ei e absurdul. Cele mai multe din schiţele lui aparţin filmului american, cu umorul scos din acumularea unei lungi serii de absurdităţi — adică metoda deplasării a cîtorva mii de tone de apă pentru a pune în mişcare morişca unui copil : aşa, de pildă, d-l Vartolomeu din *Decoraţia lui Vartolomeu*, ar fi putut să nu obţină decoraţia şi cu mai puţine sforţări de absurd. La fel sînt construite şi *Învingătorul lui Napoleon*, *O audienţă la Ministerul de Război* etc.

Procedeul este, de altfel, relativ eficace, întrucît o astfel de îngrămădire dezlănţuie un rîs de pură natură fiziologică. Ceea ce lipseşte lui D. D. Pătrăşcanu sînt, pe de o parte, invenţia şi fantezia, care i-ar fi dat putinţa de a-şi varia mijloacele, iar, pe de alta, lipsa de stil... Absenţa stilizării şi platitudinea limbii şi frazei, ce e dreptul, înlesnesc un fel de comunicativitate, pe bază de vervă vulgară dar reală ; mai pe urmă însă se răzbună, deoarece o astfel de literatură nu mai rezistă unei noi

lecturi, întrucît, din moment ce nu mai sîntem sub stăpînirea rîsului fiziologic, pe care nu-l poate produce decît neprevăzutul cu putinţă numai o singură dată, din moment ce avem libertatea reflecţiei şi a cîntăririi elementelor ce intră în compoziţie, distingem principiul unic al procedeului şi, mai ales, lipsa lui de calitate literară.

În *Timoteiu Mucenicul* (1913) stilul se literaturizează totuşi, scurtă evoluţie urmată de o bruscă prăbuşire. *Candidat fără noroc* (1916) nu mai are „vervă", calitatea esenţială a scriitorului din primele volume, iar *Domnul Nae* (1921) înseamnă un naufragiu : lipsite de invenţie, istovite de umor şi de vervă, cu o evidentă imitare a manierei lui Caragiale din *Momente*, fără compoziţie şi, mai ales, fără stil, schiţele acestui volum au rupt contactul scriitorului cu literatura. Scriitorul s-a regăsit totuşi în *Un prînz de gală* (1928).

G. BRĂESCU Satira lui G. Brăescu izvorăşte din simpla prezentare a unei contradicţii în locul unei identităţi presupuse : contradicţie între vorbă şi faptă, între aparenţă şi realitate. Contrastul e atît de mare şi efectul atît de puternic, încît orice altă intervenţie de ordin verbal sau intelectual l-ar micşora. Nu vom găsi, deci, nici ironia, nici umorul în sens propriu, în care se trădează prezenţa şi acţiunea voluntară a artistului. Ţinîndu-se strîns de natura liberă de orice ironie şi intenţie umoristică, satira lui Brăescu e ferită de exagerăţia atît de comună lui Caragiale ; dacă nu rezumă în formule tipice, ea poartă în sine urma unei observaţii obiective, care, prin indiferenţă împinsă pînă la impasibilitate, sporeşte verosimilitatea şi dă satisfacţie cititorului de a surprinde singur jocul estetic al contrastelor dintre aparenţă şi realitate.

Observaţia satirică a scriitorului se îndreaptă asupra a trei cîmpuri de experienţă socială : asupra lumii militare, asupra ţărănimii şi asupra micii burghezii.

Întrucît e *socială*, satira scriitorului nu putea să nu se raporte, în cadrele armatei, la contrastul între fondul şi formele civilizaţiei noastre în faza de tranziţie, în care sîntem încă (*Legea Progresului*, *Cîinii de război*, *Jocul de război*, *Cele două şcoli* etc.).

Îndărătul ofiţerului inferior docil, slugarnic chiar, aţintit numai la înaintare, şi a colonelului mărginit, tipicar şi, totuşi, cu pretenţii de inovator ; îndărătul vieţii de „mică garnizoană", cu intrigi mărunte, cu baluri militare, cu certuri între cluburi rivale, cu emoţia inspecţiilor, scriitorul a observat şi pe soldatul român, cu o psihologie sumar schiţată dar sigură : metodelor noi, el le oferă un suflet simplu şi opac, iar sălbăticiei gradaţilor dintr-un fel de viclenie primitivă le opune o prostie simulată : obţinînd gloria de a fi cel mai prost din compania lui, soldatul Bolocan îşi pregăteşte, astfel, un trai la adăpostul tuturor experimentelor.

Ca orice altă categorie socială, ţăranul a pornit să fie privit şi altfel decît prin vechea concepţie idilică a înaintaşilor. Asupra lui s-au îndreptat şi priviri mai obiective : desprins din cadrul naturii şi din funcţia lui socială, el a început să fie fixat şi prin psihologia sa individuală, fără satiră, dar şi fără idealizare ; într-un cuvînt, el a început să intre în cadrele observaţiei indiferente şi fără obligaţiile morale ale poporanismului. Şi în cîteva din admirabilele schiţe ale lui Brăescu, ţăranul e scos din ideologia timpului ; e numai un exemplar omenesc cu o mentalitate determinată de condiţiile sale de viaţă (*Ţăranii noştri, Necazuri, Cînd vrea Dumnezeu* etc. etc.).

Dar dacă în satira ţărănească a creat genul, iar în satira militară l-a şi sleit poate pentru cîtva timp, în satira burgheză scriitorul avea de luptat într-un domeniu sleit, la rîndul lui, de Caragiale şi, deşi nu s-ar putea spune că l-a împrospătat, în cadre, tipuri şi expresii ce se aseamănă, el ne-a dat, totuşi, schiţe remarcabile (*Curba Lalescu, Economii, Un scos din pepeni* etc.).

Observaţia satirică a scriitorului s-a realizat pînă acum în schiţa dialogată, şi e, probabil, că va rămîne la ea, întrucît încercările de a trece fie la roman, fie la teatru n-au izbutit (*Ministrul, Moş Belea, Conaşii*). Totul îl indica, de altfel, pentru schiţă ; o viziune rapidă şi posibilitatea de a o fixa printr-o notaţie strictă, pregnantă, definitivă. În cadrul unor scurte descripţii epice izbucneşte o mică acţiune dramatică printr-un dialog de o vioiciune, de un naturalism şi de o valoare topică unică, din care, fără intervenţia scriitorului, numai prin arma tăioasă a cuvîntului, se fixează cu puncte de foc simplismul

ţăranului, şiretenia mascată sub aparenţa prostiei a soldatului, volubilitatea parvenitului, frivolitatea ofiţerilor tineri şi suficienţa găunoasă a superiorilor. Vechea calitatea moldovenească a sfătoşeniei memorialistice s-a tradus acum, în urmă, prin seria de *Amintiri* (în *Revista Fundaţiilor regale*) ce actualizează un scriitor trecut de cîţiva ani în umbră.

DAMIAN STĂNOIU După cum în literatura lui Gala Galaction recunoşteam trăsăturile caracteristice sămănătorismului moldovean, pe bază de lirism şi epică populară, tot aşa găsim şi în literatura lui Damian Stănoiu umorul blajin şi conciliant moldovean — dovadă, întrucîtva, de zădărnicia distincţiilor regionale şi chiar a raselor. Deşi cu alte mijloace, ceea ce a făcut G. Brăescu pentru armată, a făcut Damian Stănoiu pentru biserică, sleind genul şi pentru alţii şi chiar pentru dînsul. Într-o serie de volume *Călugări şi ispite* (1928), *Necazurile părintelui Ghedeon, Duhovnicul maicilor, Pocăinţa stareţului, Alegere de stareţă*, el ne-a zugrăvit, anume, fresca bogată a vieţii monahale cu un umor binevoitor, gras, aşa cum cerea o viaţă de sedentarism, cu o varietate de tipuri de preoţi, de călugări, de călugăriţe, în care oricît ar fi la bază şiretenia, falsa smerenie, concupiscenţa trupească şi chiar intriga, sînt încă destule nuanţe pentru a se individualiza. *În căutarea unei parohii*, prima nuvelă, a fost nu numai revelaţia unui talent, ci şi descoperirea unei mine neexplorate încă : păţaniile călugărului Averchie, ajuns mitocar la Bucureşti şi, mai ales, ale prietenului său ieromonahul Artemie, colindînd, în căutarea unei parohii, meleagurile ţării, prin sate în care locuitorii voiesc ca popa să le facă „bangă" şi „comperativă", ca la Costeşti, şi să transforme cătuna în „comună", „c-avemără tot dreptul", prin sate de ţigani sau pe la părintele Ghiţă, ce slujeşte în nouă comune, de politicieni etc. sînt povestite cu un umor blajin şi cu sugestive descrieri de oameni, de locuri, de moravuri, în largă frescă. Şi într-o *O anchetă*, ospeţele oferite de arhimandritul Glicherie comisiei de anchetă au ceva copios, nu numai în felurimea mîncărilor, ci şi în descrierea insistentă, de aceeaşi tradiţie moldoveană (M. Sadoveanu, Cezar Petrescu, Al. O. Teodoreanu etc.).

Necazurile părintelui Ghedeon întind subiectul din *În căutarea unei parohii* la proporţiile romanului, prin semn de inflaţie literară din chiar debutul scriitorului. Şi în *Duhovnicul maicilor* diluarea e vizibilă (lungile discursuri ale lui Macarie). Bune aproape toate cele cinci nuvele din *Pocăinţa stareţului* (mai puţin *Dragoste şi smerenie*, diluată), după cum e plină de mişcare *Alegerea de stareţă*, cu tipuri feminine de data aceasta, în care spiritul de intrigă şi ambiţia nu e cu nimic mai prejos decît în mănăstirile de călugări sau chiar dimpotrivă. Ciclu de romane, dar mai ales de nuvele, prin care o categorie socială — ce-i dreptul puţin importantă — intră definitiv în literatura română. Meritul e real şi trebuie ţinut în seama scriitorului, oricare i-ar fi scăderile ulterioare. Căci, voind să se desfacă de tirania îngustă a propriei lui competenţe, Damian Stănoiu a tratat şi alte subiecte fără originalitate *(Demonul lui Codin, Pe străzile Capitalei, Parada norocului, Luminile satului* etc. etc.) sau a lunecat la subiecte căutat erotice *(Camere mobilate, Fete şi văduve* etc.), unde nu e numai vorba de inflaţie, spre care îl dispunea facilitatea vizibilă de la debut, ci chiar de industrie literară, ce i-au înstrăinat critica, dacă nu chiar şi publicul.

AL. O. TEODOREANU Nici un epitet mai pregnant nu i se poate aplica decît cel de „savuroasă" literaturii lui Al. O. Teodoreanu, nu numai pentru preocupările ei gastronomice şi caracterul ei bahic, atît de tradiţional Moldovei *(Crîşma lui Moş Precu, La Paradis general* etc.), ci şi pentru nota ei grasă, largă, suculentă, care satură şi îndoapă chiar. Pastişul din *Hronicul măscăriciului Vălătuc* trezeşte aceeaşi impresie de savoare, amestec de asimilare a expresiei cronicăreşti şi a unei ironii şi fantezii personale împotriva erudiţiei istorice. De la paginile atît de rabelaisiene din *Pur sîngele Căpitanului* cu epicul praznic de două săptămîni, cu parada solemnă a tuturor vinurilor Franţei şi ale celor moldoveneşti, de la descrierea tuturor ticăloşiilor amoroase ale „neobositului Kostăkelu" şi de la întîmplarea minunată a celor douăzeci de maici din mănăstire, ce nasc peste un an cîte un băiat şi „maica Anania doi" de pe urma unor „mirodenii" aduse de la Sfîntul Munte de un călugăr improvizat, şi pînă la drama casnică a lui Conu

Todiriţă cu Marghiolita sau la evocarea cumplitului Traşcă Drăculescu, care se lasă să moară din desperarea că i se prăpădise în chiar braţele lui, în noaptea nunţei, nevastă-sa Sanda Contăş, fată de cincisprezece ani... „şi avea acest Traşcă Drăculescul (strănepot Vlad Dracului Ţepeş Voevod) ani nouă zeci" — peste tot circulă o sevă bogată, savuroasă, ceva de fruct copt şi mustos.

MIHAIL CELARIANU Este destul de ciudat de a trece printre umorişti şi satirici un poet liric atît de delicat şi de esenţial elegiac ca Mihail Celarianu. Apariţia romanului *Polca pe furate* (1933) se clasează însă atît de categoric în buna literatură umoristică încît nu putem ocoli o situare de fapt ; pentru aceasta trebuie să uităm pe poet şi imaginea omului diafan în discreţia lui. Întîmplarea e cu atît mai ciudată cu cît romanul e extras dintr-un mediu lipsit cu totul de poezie şi inaccesibil delicateţei sufleteşti — din lumea mahalalei care trivializează totul. S-ar fi crezut că izvorul fusese sleit de Caragiale întrucît în latura lui serioasă fusese explorat de alţi scriitori (F. Aderca, M. Sorbul, G. M. Zamfirescu) ; Mihail Celarianu a dovedit că pentru un scriitor de talent nu se sleieşte nimic... Amorul republican al Miţei Baston sau al Vetei a reapărut, astfel, cu o prospeţime de apă neîncepută. Roman în scrisori, în care unul din elementele esenţiale ale comicului este analfabetismul epistolar, greu de menţinut şi el pe spaţii mai mari, *Polca pe furate* aduce o galerie de lichele, de arivişti, de dame libere, într-o lume birocratică, în care mahalaua e mai mult în suflete decît în ierarhia socială, plină de variaţie, deşi grupată pe firul unei intrigi susţinute.

Vîna comică nu apare în romanul următor, *Femeia sîngelui meu* (1935), decît incidental în cîteva siluete, dar se menţine cu o precizie de desen tot atît de definitivă. Timbrul cărţii este însă altul, şi tot atît de neaşteptat pentru un poet eterat ca şi umorul din *Polca pe furate*. Scriitorul se revelează un mare poet al senzualităţii, al trupului femeii, al cărnii, din care nu e exclusă chiar un fel de minuţioasă tehnicitate neatinsă la noi. Oricît ar fi de uluitor subiectul (un tînăr român la Paris trăieşte în acelaşi timp cu sora, mama şi mătuşa iubitei lui), romanul nu e imoral ; numai lipsa de talent e imorală. În nici

un moment nu avem impresia unei exhibiții voite, a unei incitații și industrii ; scenele cele mai îndrăznețe, ca posesiunea mamei în chiar prezența fetei, sînt redate cu un fel de frenezie impersonală, cosmică, de mare artă și sînt determinate de atîtea motivări psihologice și fatalități inexorabile, încît par firești ; prestigiul talentului ne face să primim ceea ce în viață n-am primi. Romanul, de altfel, e rău compus și are părți convenționale ; rămîne însă tonul înalt, grav, care transfigurează și dă o aură posesiunii.

G. TOPÎRCEANU Deși nu s-a organizat epic, cum o făcuse în poezie, amintim de schițele în proză ale umoristului G. Topîrceanu : *Scrisori fără adresă*, mai mult de natură polemică și nu din cea mai bună. Cu totul altceva e *În gheara lor, Amintiri din Bulgaria* și *Schițe ușoare* — devenite apoi *Pirin-Planina, episoduri tragice și comice din captivitate* — în care se simte un prozator în linia clasică.

MIRCEA DAMIAN Cele două volume de schițe *Eu sau frate-meu* și *Două și-un cățel* ale lui Mircea Damian au trezit impresia unei contribuții noi în literatură : umorul ieșit din asociații absurde de situații sau numai de cuvinte, umor american ajuns la noi sub forma literaturii lui Mark Twain... Organizație pur mecanică de păpușă automată, rigid articulată, cu mișcări neprevăzute și sumare ; comic artificial, construit la rece, în care nu poate fi vorba de observație și nici chiar de satiră sau umanitate ; cutie cu resort din care sar paiațe dezarticulate, pîndite de blazarea fabricației în serie. Stil potrivit obiectului : lipsă totală de lirism, de literatură în sens ornamental, de descriere, de tot ce e grăsime sau chiar carne, clămpănit de oase lucii. Sobrietate sau sărăcie ? Poate amîndouă ; mai sigur lipsă de exercițiu literar. După ce și-a făcut mîna în două lucrări de ordin mai mult ziaristic : *Celula Nr. 13*, cu scurte portrete reușite din închisoare și, la urmă, chiar cu un suflu de umanitate și *Bucureștii*, pentru care nimic nu-l îndreptățea (scriitorul nefiind nici descriptiv, nici evocator și cu atît mai puțin documentat), ne-a dat două romane : *De-a curmezișul* (1935) și *Om* (1936), poate autobiografie romanțată, în orice caz, încercare de a crea literar un tip, întrezărit și în schițe, al vagabondului incapabil de adaptare, dar nu resemnat ca eroii moldoveni, ci răzvrătit împotriva normei și a legalității, om fără profesie, făcîndu-le pe toate, călător fără bilet în trenurile țării și ale vieții, ros totuși de ambiția de a ajunge sfidînd ; tip de altfel cunoscut din literatura rusească, lipsit doar de singura calitate ce i-ar putea acorda un interes : umanitatea ; simplu arivist și egoist, experiențele lui nu ne mișcă ; fără repercuții psihologice, nici chiar foamea — leit-motivul cărții — nu ne cîștigă. Sufletul e încă inaccesibil scriitorului.

În *Om*, vagabondul poartă haine negre și ajunge la urmă apărătorul disciplinei sociale, adică ministru de interne ; nefericirea lui e de a se fi lăsat prins într-o legătură de dragoste cu o femeie cu simțuri destul de calde, dar de o ciudată frigiditate morală ; particularitatea fiind tot de ordin sufletesc, lipsa de orice mijloace de investigație în psihologie îi refuză scriitorului tratarea : în aceste condiții, cazul e prezentat schematic și povestirea e liniară și exterioară.

N. CREVEDIA Cu toate defectele lor evidente, cele două romane umoristice ale lui N. Crevedia *(Bacalaureatul lui Puiu*, 1933 ; *Dragoste cu termen redus*, 1934), au o vervă indiscutabilă ce întreține atenția cititorului. În calitatea pozitivă și destul de rară a vervei intră de obicei două defecte : prolixitatea și vulgaritatea. Oamenii distinși n-au vervă, ci tac sau se exprimă cu măsură. Nici N. Crevedia nu le-a ocolit, ba le-a împins pînă la cultivare. Situațiile lui comice sînt exploatate nemilos, cu insistență, cu încîntare de sine, cu amplificare fără supraveghere. Pentru ceea ce realizează Ch. Brăescu într-o pagină lui îi trebuie zece. E drept că Gh. Brăescu n-are „vervă" și că, pentru a o obține, dilatația verbală e obligatorie. De aceea și specia umorului e alta. Verva fiind capacitatea de a comunica, implică de la sine și familiaritatea, și de la familiaritate pînă la vulgaritate e numai un pas, pe care îl trec toți umoriștii. Penibil ca subiect pentru cei ce cunosc viața literară, ultimul său roman *Buruieni de dragoste* (1936) e mai amplu ; umorul cedează pasul carac-

terizării şi chiar analizei psihologice. Rău compus şi pletoric, printre atîtea pagini de inters limitat, se insinuează şi o notă de poezie şi vigoarea de expresie a autorului *Bulgărilor şi stelelor.*

4. EPICA „MODERNISTĂ", FANTEZISTĂ, PAMFLETARĂ, LIRICĂ, ESEISTICĂ, PITOREASCĂ

În acest capitol încăpător ca o arcă a lui Noe, vom cerceta o categorie de prozatori, în care „epica" stă uneori numai în faptul că operele lor nu sînt scrise în versuri, ci în proză. Ne vom ocupa, aşadar, în prima linie de poeţii moderniști, care, după ce au descătuşat poezia lirică de eminescianism şi de tradiţionalism şi împingînd mai departe evoluţia în sensul individualismului şi al subiectivismului, au crezut că pot aplica şi poeziei epice aceleaşi procedee şi determina, astfel, şi aici o mişcare „modernistă" într-un sens identic. Întrucît evoluţia genurilor literare e determinată de însăşi natura şi de legile lor interioare şi unul e sensul poeziei lirice şi altul, şi cu desăvîrşire contrariu, e sensul evoluţiei epice, încercarea nu putea izbuti. Sămănătorismul, mai ales cel moldovean, este, negreşit, după cum am spus, însufleţit de un principiu liric, rămas latent şi exprimat, pe cît a fost cu putinţă, în forme epice ; cu totul altceva au voit poeţii „moderniști" prin crearea unei proze lirice, subiective, fanteziste, dezlegate de „obiect", expresie a unei viziuni individuale. Aplicat, deci, în poezia epică, modernismul, a cărui acţiune şi descătuşare le-am aprobat, devine acum un principiu opus sensului evoluţiei genului, principiu pe care l-am putea numi „reacţionar". Pentru început vom studia, aşadar, opera în proză a cîtorva poeţi moderniști, operă, pe care, — oricîte calităţi literare ar avea sub raportul fanteziei (D. Anghel) sau al creaţiei verbale (T. Arghezi), şi oricît i-am recunoaşte meritul de urbanizare şi de rafinare estetică, rămîne „hibridă" şi tinde împotriva sensului poeziei epice.

În afară de poeţii lirici deviaţi în epică, tot în acest capitol vom mai studia şi alţi cîţiva scriitori, cu o proză fie de atitudine faţă de obiect, fie cu preferinţă pentru elementul pitoresc sau cu alte tendinţi subiective.

D. ANGHEL În prima fază a activităţii sale de prozator — în *Fantome* şi în *Cireşul lui Lucullus* (1910), ca poet şi ca moldovean D. Anghel nu putea să nu se inspire din trecut şi să nu ne evoce fie mediul familial, fie mediul patriarhal al Iaşilor copilăriei, despre care am amintit la *Memorialistică.*

Impresionismului ziaristic i s-a substituit mai tîrziu poemul în proză. Şi aici, fireşte, punctul de plecare e tot fantezia, ce poate schimba ordinea firească a lucrurilor *(Oglinda fermecată,* 1911). Stilul nu mai are însă cursivitatea ziaristică, ci se încarcă de imagini împinse în cadenţa unei cantilene obositoare ; unele particularităţi topice, cum e, de pildă, aşezarea tuturor determinărilor înaintea părţii de cuvînt determinate, a adjectivului înaintea substantivului şi a adverbului înaintea verbului, dau acestei proze un caracter de manierism insuportabil. Dacă publicul n-a citit cu interes aceste cantilene, tinerii scriitori, de o vocaţie incertă, le-au devorat însă ; de pe urma lor literatura română a fost invadată, astfel, de numeroase încercări poetice, nesusţinute însă de fantezia şi de talentul lui D. Anghel.

I. MINULESCU Fantezia grandilocventă străbătută subteran de o reală nelinişte şi de un instinct de migraţie şi de nostalgie, susţinută, mai ales, de o retorică şi de o muzicalitate externă a făcut din I. Minulescu un poet funambul dar original şi din atitudinea sa o atitudine de nouă orientare ; tradusă în proză, adică fără sprijinul expresiei poetice şi a muzicalităţii exterioare, aceeaşi fantezie s-a realizat într-o inacceptabilă literatură de vervă, de poză, în care singularitatea, de altfel cu reminiscenţe din Jean Lorrain şi alţi scriitori francezi, ia aspectul flecărelii. În deosebire de poezia lirică, poezia epică reclamă, fără nici o abatere, o concepţie, o atitudine serioasă în faţa vieţii şi a lumii şi, apoi, o creaţie în jurul acestei axe ; proza presupune o viziune obiectivă concretizată în fapte precise, pe care nu le poate înlocui fantezia sau numai instinctul muzical inefabil şi neorganizat ; atît de colorată şi de expresivă în poezie, grandilocvenţa scriitorului îşi trădează vidul

de cugetare şi de simţire în proză. Iată pentru ce toate „casele cu geamuri portocalii" şi toate „măştile de bronz" şi „lampioanele de porţelan" intră în categoria „balivernelor", cu iachturi fantomă, cu lorzi ce odrăslesc pe la Piteşti, cu caiete „cu scoarţe albastre" cumpărate la Hôtel Drouot şi cu tot felul de sperietori ce nu trezesc, în realitate, nici un interes literar, cu atît mai mult cu cît sînt exprimate într-un stil ce nu depăşeşte cursivitatea ziaristicii mediocre. Fără nici un ecou, specia acestei literaturi s-a „realizat" în romanul *Roş, galben şi albastru* (1924) în tipul cel mai reuşit al literaturii de „blagă" şi de jovialitate cinică. Eroul Mircea Băleanu se proclamă singur „învîrtit de război" iar micile lui aventuri amoroase nu trec peste „poză" şi peste întîmplările strict personale fără interes literar. Specia a fost continuată apoi printr-o serie de romane *(Corigent la limba română ; Urechile regelui Midas ; 3 şi cu Rezeda 4)*, pe axa aceleeaşi fantezii satisfăcute şi zgomotoase, al căror erou rămîne de fapt tot poetul Ion Minulescu.

TUDOR ARGHEZI Ca şi în poezie, Tudor Arghezi a rupt tiparele prozei clasice, a zdrobit topica şi sintaxa şi a creat o nouă formă de expresie, pe bază de vizualitate, de imagism şi de materializare a ideii, cu o profundă influenţă asupra publicisticii noi. Dacă nu e creatorul, T. Arghezi reprezintă exponentul cel mai puternic al pamfletului, în care a împins violenţa şi ingeniozitatea verbală dincolo de tot ce a putut născoci o ziaristică esenţial pamfletară. Pînă la dînsul literatura reprezenta, prin eliminare, un proces de curăţire şi a scrie frumos însemna o cît mai mare îndepărtare de tiparele primitive ale limbii. Originalitatea publicisticii lui constă însă în a se fi întors, sincer şi voluntar, spre aceste tipare, dînd stilului o plasticitate şi mai puternică, deşi limba noastră literară e şi altfel destul de plastică şi contactul literaturii cu placenta limbii destul de solid.

Observaţiile acestea se raportă şi la o vastă activitate neadunată, în care portretul mai mult plastic decît moral domină, şi la cele trei volume, *Icoane de lemn* (1929), la *Poarta neagră* (1930) şi mai puţin la *Ţara de Kuty* (1933) cu cele mai puternice pagini pamfletare din literatura noastră, scoase din-

tr-un material adesea vulgar şi chiar stercoral — prin meşteşugul de a distila în retorte „puroaele" şi „buboaele", ridicat totuşi la artă, la mare artă, şi prin talent, şi prin infuziunea unui larg suflu de poezie şi de umanitate. Îmbinarea acestor două elemente contradictorii este caracterul cel mai autentic al originalităţii arghieziene, iar în *Cartea cu jucării* energia rudă şi pamfletară a scriitorului se mlădie chiar în cea mai minunată horbotă de gingăşii, de miniaturi poetice şi graţioase, de invenţie în amănunt şi de lirism părintesc, din cîte se cunosc la noi...

Alături de viziunea plastică şi deformaţia pamfletară atît de realizate în portretele primelor trei volume, în proza scriitorului (mai ales în *Ţara de Kuty)* subzistă şi un fel de umor rece, glacial chiar, mecanic, de natură americană, scos din exagerăţie, deformaţie şi fantezie supărător de neverosimilă, în care sforţarea uriaşă de imaginaţie, combinaţiile extravagante de situaţii nu reuşesc să producă decît un efect disproporţionat cu truda ; şuvoaiele Niagarei învîrtind zimţii unei morişti de lemn. Cu o astfel de calitate lirică, evoluînd între extaz şi pamflet, scriitorul nu era indicat pentru creaţia epică. Tocmai vigoarea însuşirilor lui exclusiv lirice îi refuza putinţa de a scrie romane, viziunea realităţii în umilele ei componenţe fiindu-i structural străină. Dacă neadaptarea scriitorului la natura genului era uşor de prevăzut din jocul normal al forţelor sufleteşti, nu se putea însă bănui mărimea unei catastrofe, ce avea să confirme îmbucurător eminenţa calităţii lirice. Din romanul *Ochii Maicii Domnului* (1935) nu sînt de reţinut decît paginile de la început cu aceleaşi suave notaţii în jurul copilului, cunoscute şi din *Cartea cu jucării* şi în alte cîteva izolate de cel mai bun stil arghezian. Fabula lui este însă un amestec neînchipuit de realitate deformată, nu din intenţie pamfletară, ci din simplă incapacitate de a o vedea, cu situaţii melodramatice, cu neverosimilităţi, cu lipsă totală de analiză psihologică şi neputinţa integrală a individualizării unor sentimente generale (de pildă, dragostea lui Vintilă pentru mama sa Sabina), cînd nu e vorba de a le exprima liric ci epic, prin acte şi în dimensiunile cerute de viaţă, cu intenţii freudiene, inabil zvîrlite — amestec de imposibili-

tăți, de stîngăcii, nesalvate nici de arta maximă a expresiei, căci, despersonalizîndu-se și voind să se adapteze genului, scriitorul a uitat de a fi Arghezi — oricînd interesant — pentru a se încerca într-o simplă narație. Părăsindu-și originalitatea a alunecat astfel la un cenușiu discursiv, nesusținut prin nici o erupție stilistică.

În *Cimitirul Buna-Vestire* (1936) catastrofa este ocolită doar prin faptul renunțării sincere la epică, nereținînd din ea decît proporțiile volumului fără altă unitate de concepție și expoziție. În partea întîia, talentul pamfletarului reapare într-o serie de portrete caricaturale, valabile prin sine și indiferent de raportul lor cu originalele, din nefericire prea cunoscute, și, firește, în nici o legătură cu restul cărții, în care, devenit paznic al *Cimitirului Buna-Vestire*, Unanian, eroul cărții, este invadat de cohortele morților (nu lipsesc Alexandru cel Bun, Matei Basarab, Eminescu etc.) înviați, nu se știe de ce. Instituindu-se un tribunal excepțional procesul se descompletează, în clipa cînd însuși procurorul e convins de adevărul întîmplării ciudate de Cristul de pe Crucea de jurămînt a Curții. Satiră macabră, cu sens obscur ; rămîn doar prețioase pagini în felul vechilor „tablete", apă tare de ironie și de umor forțat, în gen Swift.

ION VINEA Originalitatea poetului, Ion Vinea și-o arată și în schițele sale din *Descîntecul și flori de lampă* prin imagini traduse în expresie eliptică, prin parenteze, suspensiuni, contorsiuni sintactice. Toate aceste inovații nu reușesc să întunece claritatea unei inteligențe artistice incontestabile care, cu tot pateticul teatral *(Moartea la chef)*, știe fixa viziuni puternice și împrospăta chiar și subiectele rurale printr-un accent personal, nervos, trepidant *(Descîntecul)*.

O culegere de nuvele e și *Paradisul suspinelor*, din care, prima, titulară, e chiar un mic roman, adică un amestec de poem liric, de fantastic, de sugestie freudiană, căci în raporturile dintre Darie, Lia și Axel se proiectează ceva din complexul freudian, și de o mare erupție sexuală (toți trei fiind niște frenetici) pătrunsă de un lirism purificator. În celelalte, ca și în tot, aceeași analiză sau, mai bine zis, prezentare a diferitelor forme de obsesii cu un umor fantastic.

MATEIU I. CARAGIALE Debutul epic al lui Mateiu I. Caragiale datează din 1924 cu *Remember*, povestea unui exotic și misterios sir Aubrey de Vere, asemănător lorzilor pictați de Van Dyck și Van der Foes, cunoscut într-un muzeu din Berlin, tînărul dispare într-o tragedie nedezlegată, dar al cărei mister ar putea fi homosexualitatea. Povestirea e remarcabilă prin gravitatea tonului, prin cadența stilului somptuos, doct și nobil. Nu un roman este opera de maturitate a scriitorului *Craii de Curtea-Veche* (1929), ci evocarea lirică a unei epoci de descompunere morală. Craii sînt Pantazi, Pașadia și l-am trece printre dînșii și pe însuși povestitorul, cu un rol echivoc de perpetuu invitat, observator, nu fără a trăda și o adeziune sufletească integrală față de purulența morală zugrăvită cu mult patetism liric. Atît Pașadia cît și Pantazi sînt exemplare de decadență levantină sau exotici, oameni de mare intelectualitate sau numai de rafinament, bogați, cu o viață aventuroasă și plină de taine trecute, sibariți, cu vinele arse de nevoia luxurii. Nutrind pentru unul „evlavie" și pentru celalt o „slăbiciune", povestitorul se face istoriograful solemn al unor „simpozioane", pornite „platonician" și degenerate apoi în simplă destrăbălare cu nevoia absolută a degradării ; pe lîngă aceste elemente de descompunere rafinată, în care orientul se îmbină cu lunga obișnuință a occidentului, se adaugă desfrîul mitocan al lui Pirgu, produs național ce prosperă într-o abjecție fără reflexe aurii, și care, în fond, nu reprezintă o decadență și un sfîrșit de rasă (ca familia Arnotenilor), ci un punct de plecare și de ascensiune socială. Întreaga această zugrăvire a unei mari mizerii morale nu este făcută cu repulsie sau în sentimentul unei satire sociale, ci cu gravitatea unui ton solemn, aulic, pompos, nu lipsit de convingere și de adeziune. Ceea ce înnobilează oarecum zugrăvirea acestui putregai social este marele talent al scriitorului, calitatea stilului său somptuos, liric, pitoresc, fosforescența decadentă a limbii, în amestecul de imagini poetice, de cuvinte arhaice, de demnitate de expresie cu trivialități verbale căutate anume, într-o concepție bizară ca întreaga personalitate a acestui colorat și steril scriitor de decadență.

EM. BUCUȚA Ciclopul ce se trudea în Em. Bucuța să făurească în *Cîntece de leagăn* fragile jucării de copii, horbote de metale fin lucrate, spumă de piatră dăltuită, s-a trudit să creeze și o proză literară torturată ca o cornișă gotică, din care te scuipă grifonii cu limba scoasă și dracii cu coada bîrligată. Nimic nu-l îndreptățea pe scriitor în *Legătura roșie* la poezia epică ; spirit greoi, confuz, prolix, fără ordine și claritate, fără putință de a individualiza și fixa în timp și spațiu ; stil încărcat și torturat. Dar dacă aceste lipsuri erau combătute acolo de însuși realismul faptelor povestite, ele se destind în voie în *Fuga lui Șefki* (1927) cum s-ar destinde niște telegari într-o pustă. În lipsa unui subiect cu momente precise, povestirea e înăbușită în cadrul Ostrovului, în pitorescul peisaj dunărean și al vieții pescarilor de rase diferite, într-o proză saturată de adjective și de imagini, forțată, greoaie, lipsită de natural, beată de vidul ideii și de belșugul pretențios al expresiei pitorești.

Și *Maica Domnului de la Mare* e tot un poem ; am putea spune poemul Balcicului, pentru că poezia coastei de argint e încă ceea ce rămîne mai precis din exuberanță stilistică și pitorească a autorului. Rolul Maicei Domnului într-o piesă de caracter religios ce avea să se joace chiar pe țărmul mării e ținut de Smaranda Filipescu, boieroaică prinsă în drama corneliană a unei iubiri pentru tînărul Lascaride cu tradiția familiară a unor strămoși neaoși, neîngăduitori ai unirii ei cu un grec. În chiar momentul recitării rolului din piesă, se aruncă în mare, trecînd astfel de la teatru în realitate. Alături de această iubire tragică, e iubirea Zorcăi și a lui Sabin Opreanu, ajutată de Smaranda, care le înlesnește fuga cu mijloacele pregătite de Lascaride pentru propria lor evadare. Se poate închipui dublul poem erotic cotropit de lirismul și de exuberanța stilistică a scriitorului, confuz și supraîncărcat de prea multă vegetație verbală și imagistică.

F. ADERCA Prima lucrare epică mai consistentă a lui F. Aderca, *Domnișoara din Strada Neptun* (1921) este o lucrare aproape obiectivă, pe o temă sămănătoristă, a unei dezrădăcinări rurale într-un mediu orășenesc. Din fericire, nu e vorba de melancolia vreunui poet ardelean sau moldovean

ce blestemă civilizația orașului (unde va ajunge ministru) și se dorește „la noi în sat", ci e studiul obiectiv, solid făcut, al transplantării familiei lui Păun Oproiu din Răcari în mahalaua Duduleni a Craiovei și, cu deosebire, a domnișoarei Nuța, ce poartă ca o rușine a originii sale rurale porecla de „Țoapa roșcată". Mai precis, e studiul „mahalalei", nu în sensul satirei caragialești, ci al unei viziuni obiective, cu eroismul și poezia ei, așa cum o găsim în *Dezertorul* lui M. Sorbul sau în *Domnișoara Nastasia* lui George Mihail-Zamfirescu. Activitatea scriitorului s-a îndreptat apoi spre literatura subiectivă și impresionistă a „d-lui Aurel", în care spuma gîndirii plutește deasupra genunii instinctului ca rămășițele unei corăbii pe locul naufragiului. Am numi această literatură ideologică prin tot ce-i gîndit în ea, prin principiul interior care o organizează pentru a-i sublinia noutatea, prin atitudine, prin intelectualitatea, de care-i saturată, dacă pe deasupra larmei lor n-am auzi și mai distinct țipătul strident al unei senzualități desperate. Prezentă și în *Țapul* (1921), încercare încă timidă și cu mari lacune psihologice, și în *Moartea unei republici roșii* (1924), cu admirabile pagini de război, sobre și pur epice, dar cu o regretabilă ideologie, această literatură se realizează definitiv în *Omul descompus* (1925), în care omul se descompune pentru a se căuta și găsi succesiv în femeile iubite : pretext de frescă erotică, mereu reînviată. Deși se descompune și se mistuie pe rugul iubirii, eroul tipic al scriitorului este lipsit de pasiune. I-a fost, așadar, hărăzit acestui prozator inteligent, rationalist, capabil de expresie fină și de analiză, să ne creeze o literatură libertină, fără pasiune reală, dominată de o atitudine „superioară", glacială și ironică de comentator desprins de lucrurile povestite, exprimată într-un stil ce izbutește ca prin mijloace simple și prin cuvinte clare să dea o impresie de poetică obscuritate, cernînd fumuriul văl al depărtării peste situații brutale. Mai ajută însă la impresia de luminoasă obscuritate și adoptarea „ultimei noutăți" a psihologiei proustiene, după care faptele nu sînt expuse în înșiruirea lor cronologică, ci pe baza asociațiilor după natura stărilor sufletești, pe care le-au trezit.

În *Femeia cu carnea albă* (1927), ca neuitatul erou al lui Gogol din *Suflete moarte*, însoțit de Mitru, vizitiul șchiop,

domnul Aurel colindă cu brişca prin grădinăriile cîmpiei dunărene, în aparenţă după legume şi, în realitate, după recolta mult mai esenţială a senzualităţii sale. Aventurile se fixează într-un peisaj minuţios, viguros proiectate pe un fond de identificare cu viaţa vegetală, victimele eroului sînt individualizate, totuşi, nu numai prin anecdotă, ci prin temperament şi personalitate, bineînţeles, privite numai sub raportul sexualităţii. Nici peisajul atît de solid construit, nici varietatea destul de accentuată a eroinelor rustice nu sînt totuşi elementul caracteristic al cărţii ca şi al întregii opere a scriitorului. Peste tot domneşte numai personalitatea domnului Aurel : peisajul, femeile, totul nu e decît proiecţia erotică a lacomei lui senzualităţi. La urmă, printr-un sfîrşit vrednic de dînsul, d-l Aurel moare victima Ioanei din Rogova, sleit de „esenţa vieţii lui" ; e numai o ficţiune poetică.

Acum în urmă, în *1916*, scriitorul a revenit la vechea matcă epică, dîndu-ne o admirabilă evocare a războiului şi a evenimentelor imediat după el. E de regretat doar tonul, pe alocuri, prea de cronică, cu întîmplări prea recente pentru a nu fi cunoscute.

TICU ARCHIP Cele cîteva nuvele din *Colecţionarul de pietre preţioase* (mai puţin nuvela titulară) şi din *Aventura* produc cu mijloace simple o astfel de impresie de complexitate încît originalitatea scriitoarei pare a sta în acest contrast. O expresie liniară, matematică, strict noţională, din ale cărei suprapuneri de limpezimi uneori monotone se desprinde, totuşi, încetul cu încetul o impresie de fumuriu, de uşoară obscuritate, apoi de condensare de neguri. Linia precisă, pe care mergeam cu atîta siguranţă, începe să se şteargă pe nesimţite în întuneric, realul să se topească în ireal, lăsîndu-ne atîrnaţi între ambele planuri ale vieţii, cu o senzaţie, cu atît mai ascuţită, cu cît nimic nu ne-o vestea. Putinţa de a ne-o trezi este însăşi formula talentului scriitoarei, datorită şi materialului tratat dar şi tehnicii originale.

Tehnică de sugestie, prin care faptele nu sînt povestite în ordinea lor firească, ci reconstituite din crîmpee prin simpla proiecţie a unor slabe aţe de lumină în noaptea opacă a necunoscutului şi a inconştientului, tehnică a cărei elasticitate şi

întrebuinţare la o diversitate de subiecte, rămîne de văzut, dar a cărei originalitate de pishologie hotărăşte scriitoarei o situaţie specială în literatura noastră mai nouă.

I. CĂLUGĂRU Primul volum al lui I. Călugăru (n. 1903), *Caii lui Cibicioc* (1922) de pitoresc verbal moldovean, de umor, şi de viziune locală a fost privit ca pornind din Ion Creangă. Prins în mişcarea „integralistă", în *Paradisul statistic* (1926) şi *Abecedar de povestiri populare* (1933), de la regionalismul dorohoian, scriitorul a trecut la o literatură modernistă, amestec de grotesc şi de fantastic, de realism şi de evadare în basm urban, de noutate voită şi chiar stridentă, în stil neprevăzut. Inteligenţa artistică incontestabilă, în caracterul ei disociativ, s-a realizat apoi în micul roman *Omul de după uşă* (1932), confesiunea lui Charlie Blum „căruia i s-a luat cuvîntul dintr-un început la meetingul vieţii", adică a unui învins, care, în momente de luciditate, îşi biciuie singur nemernicia ; în sentimentul izolării şi lipsei de rezistenţă nu-i rămîne ca arme de luptă decît linguşirea faţă de ceilalţi şi ironia superioară faţă de sine, ce i se pare că răscumpără ceva din umilinţa cotidiană. Există în acest mic roman o aciditate şi un umor rece ce constituie nota esenţială a talentului scriitorului...

Don Juan Cocoşatul (1934) este, în sfîrşit, un roman sau poate mai multe, adică un şir de tablouri, lucrate izolat, cu interes propriu, chiar dacă sînt aparent legate prin prezenţa lui Pablo Ghilgal, cocoşatul cu multe aventuri, anexat inexplicabil de atîtea femei. Cocoaşa erotică a lui Pablo nu stabileşte însă coloana vertebrală sigură a unei naraţii risipite în episoade valabile prin sine, sub formă de frescă a unei anumite vieţi bucureştene, ale cărei tipuri ne sînt uneori prea bine cunoscute din cronica zilei (Lăpuşneanu, de pildă), iar alteori sînt introduse numai pentru pitorescul lor, totul nu fără intenţia sublinierii degradării vieţii şi, la urmă, şi a sfîrşitului dureros al cocoşatului... Mult mai vie, mai unitară în ton e *Copilăria unui netrebnic* (1936), cu probabil caracter autobiografic, în care, reluînd firul unei povestiri începută de mult, din debut, a mult vicleanului copil Buiumaş, scriitorul ne dă cea mai bună icoană a ghetto-ului provincial. Firul auto-

biografic se continuă în *Trustul* (1937), cu mai puțin pitoresc și interes și mai mult în ton de cronică.

H. BONCIU Cele două romane ale poetului H. Bonciu (n. 1893), *Bagaj* (1934) și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1935) sînt opere, în care voința de noutate de situații și de expresie domină ; cum noutatea datează de pe timpul expresionismului este azi mai învechită decît literatura cea mai curentă. Meritul esențial al acestor romane este o violență stilistică reținută totuși într-o demnitate de limbă și o acurateță de finit artistic remarcabile. Cît despre fond, ca să zicem așa, bîntuie o dezlănțuire sexuală, o obsesie multiplicată într-o serie de variații erotice de natură mai mult patologică ; arta scriitorului nu-i ascunde dezolarea.

PETRE MANOLIU Petre Manoliu, unul din eseiștii cei mai dotați ai noii generații literare, a cărui cultură filozofică se risipește în efuzii lirice despletite într-o stilistică fumegoasă, a debutat în epică prin romanul *Rabbi Haics Refuf* (1935) cu mult mai multă concentrare decît ar fi fost de așteptat ; discursivitatea filozofică există și aici destulă, dar reținută, elegantă, în felul lui Anatole France ; elementul narativ, din fericire, există și el, în cadrele reale ale unui tîrg moldovean, pustiit și de pîrjolul din 1907, în care nu numai drama spînzurării Iuditei în podul casei e viabilă, ci și fixarea unor tipuri umile, secundare (Barbălată). În *Tezaur bolnav* (1936) în eroul Emanuel Darie tînărul eseist studiază fenomenul dematerializării individualității și reducerii ei numai la spiritualitate ; cu toată intercalarea a două povestiri fragmentare, cu densitatea concretului, cartea se topește în lirism și în fumul irealității.

IOACHIM BOTEZ Foarte greu de încadrat e proza lui Ioachim Botez din *Însemnările unui belfer* (1935) ; aparent, s-ar părea că e vorba de probleme școlare și intențiuni morale. Cu toată umanitatea lor, metodele pedagogice sînt naive sau, în orice caz, indiferente. Ceea ce izbește întîi este puterea de evocare a tipurilor întîlnite de dascăli, cu o incisivitate pamfletară, pe unde a trecut și Tudor Arghezi *(Pupăza, Limbricul, Paianjenul, Filistinul* etc.) ; umor, vechiul umor

moldovenesc, atît de apropiat de cel al lui Hogaș și, mai precis, splendorile unei proze admirabile, bogate, dense, ornate, cadențate, lirice, îmbălsămată de miresmele cîmpiilor. Din toate paginile respiră o dragoste de natură, de viață lipsită de contingențe, de hoinăreală iremediabilă, urbană și mai ales periferică, dar și rurală, cu peisaje exotice din Delta Dunării sau din balta Snagovului, întru tot asemănătoare lui Hogaș ; simț plastic, puternic suflu liric, și peste tot o infiltrație cărturărească, o meditație asupra unor lecturi serioase, cu citații erudite, în genul lui Anatole France. Iată din ce izvoare este așteptată o operă de maturitate.

DINU NICODIN Tot atît de greu de încadrat sînt și *Lupii* (1934) lui Dinu Nicodin : note dintr-o expediție de pescuire în munții Maramureșului într-o proză personală, abruptă, sacadată, revărsată totuși în vaste nape ritmice, pitorească și într-o limbă de o mare bogăție. Elementul pitoresc nu poate constitui o originalitate într-o literatură saturată de pitoresc ; la el se adaugă umorul și chiar nota satirică. Ca și la Ioachim Botez aceeași infiltrație cărturărească și erudiție de bună calitate, împinsă pînă la dialogul platonician. Nu lipsește nici un oarecare „manierism" de expresie și o țăcăneală ritmică supărătoare, o elipsă forțată. Curățată de această zgură, proza lui rămîne somptuoasă, proprie mai ales marilor evocări istorice, pentru care scriitorul are toată pregătirea talentului și a unei mari culturi.

5. EPICA NARATIVĂ

Sub acest titlu puțin cam simplist vom examina literatura cîtorva romancieri și povestitori, al căror talent se manifestă într-o narație nesaturată de psihologism sau de alte intenții, ci merge direct la țintă, spre obiectiv.

VICTOR EFTIMIU Din foarte felurita lui literatură în proză, cu însușiri de povestitor și mare limpezime și proprietate stilistică, ne oprim doar la romanul *Tragedia unui comedian* (1924) interesant prin atmosferă și prin crearea

unui tip ; atmosfera este lumea teatrului, nu numai în ce are ea meschin şi cabotin, ci şi în tot ce are nobil ca sforţare de a interpreta şi de a realiza artistic ; tipul este contele Venceslas-Svidrigello Strszky, zis Struţul, zis Struţchi, zis domnul Maximum, refugiat polonez, venit la Iaşi cu trupa lui Borelli, rămas peruchier al teatrului de acolo, fost soţ cîteva luni al frumoasei artiste Fani Boldescu, devenită apoi „prinţesa" Moruzof, peruchier apoi al Teatrului Naţional, actor, regizor şi impresar de turnee în provincie şi, în sfîrşit, directorul *Teatrului Shakespeare* din intrarea Zalomit, mare regizor al pieselor lui Shakespeare şi chiar interpret al lui Caliban din *Tempesta*, om urît şi genial, în care clocoteşte pasiunea teatrului şi conştiinţa urîciunii ce-l împiedică de a deveni mare actor şi de a fi iubit de femei. Iată omul şi interesul cu care urmărim şi contrastul romantic dintre urîciunea şi genialitatea lui, dar mai ales şi sforţările de a-şi realiza viziunile artistice. E prima dată în literatura noastră cînd intrăm în astfel de preocupări exclusiv teatrale, cînd asistăm la repetiţii însufleţite de verva rară a regizorului, într-o atmosferă de electricitate artistică, de competenţă şi pasiune dramatică evidente. Atît ar fi fost de ajuns şi, oricum, atît e ceea ce urmărim cu interes.

Cum însă scriitorul are un spirit inventiv şi romanţios, înclinat spre senzaţional, drama sufletească şi cerebrală a eroului său se complică şi se pierde într-o frescă socială bucureşteană cu idile sentimentale şi dezmăţ frenetic. Pe aceeaşi linie senzaţională merge apoi şi *Prinţesa Moruzof* şi partea a doua a *Dragomirnei*.

SERGIU DAN După *Viaţa minunată a lui Anton Pann* (1929), în colaboraţie cu Romulus Dianu, prima viaţă romanţată de la noi, Sergiu Dan (n. 1903) ne-a dat singur *Dragostea şi moartea în provincie* (1931), roman de moravuri provinciale. Comparaţia cu *Madame Bovary* se impune şi în intenţia artistică şi în episoade şi în tehnică : Cora e Emma, Tomiţă e Charles Bovary şi Vlad Stroescu e Rodolphe Boulanger. Prin crearea atmosferei şi precizia unor tipuri, romanul indică un artist şi o îndemînare confirmată de *Arsenic* (1934). Subiect mic, în care arsenicul e o otravă şi nu un

simbol. Scriitorul rămîne în cotidian, în banal, cu întîmplări mărunte şi pasiuni mediocre fără problematică. Doctorul Filimon e dintr-o substanţă comună, cu bucurii şi suferinţi fără inedit ; viaţa lui sentimentală se scurge monoton între Alina, fata colonelului de la etaj şi Ana, patroana de bar ; amorf, abulic, de structura eroilor lui Tristan Bernard, se lasă prins în mici complicaţii, ce sînt aşa pentru că nu sînt altfel.

E în arta scriitorului un amoralism natural, o luciditate voltairiană a stilului, o discreţie graţioasă în atingerea numai a lucrurilor, un anecdotism savuros, un echilibru clasic între conţinut şi formă, de subliniat într-o literatură saturată de lirism, de pitoresc şi acum în urmă de „spiritualitate".

Maniera lui se intensifică în *Surorile Veniamin* (1936), roman mai complex şi cu o fibră mai adîncă de uman. Dragostea militantului comunist Mihail Vasiliu, pornită cu Felicia Veniamin, fiinţă pură şi nobilă, adeptă pasionată a ideilor lui, şi sfîrşită în patul celeilalte surori, Maria, fată uşurică şi galantă, conţine în ea o satiră a vieţii în genere şi a sexualităţii, în specie, dominată de alte legi decît cele ale moralităţii şi logicii. Operă de maturitate, cu mai multă mişcare, viaţă, semnificaţie, dar cu aceeaşi discreţie artistică şi topire a ironiei în umor, cu aceeaşi vioiciune de dialog şi echilibru al formei. Gust, măsură, fineţe.

MIHAIL SEBASTIAN Primul roman al lui Mihail Sebastian (n. 1907), *Femei* (1933) se compune, de fapt, dintr-o serie de nuvele legate doar (şi în una dintr-însele şi fără această legătură) prin prezenţa aceluiaşi erou, Ştefan Valeriu. Experienţe erotice, directe, fără abuz de psihologie, povestite cu stăpînire de sine, cu preciziune de desen, în felul lucid şi decupat al lui Sergiu Dan, capacitate de a crea oameni din simple linii cursive, cu un natural înnăscut ; stil intelectual şi, prin lipsă de didacticism, totuşi, graţios. De la seria de aventuri amoroase, în *De două mii de ani* (1934) scriitorul a trecut la romanul ideologic, care vrea să îmbrăţişeze mai mult decît poate strînge şi în care, cum era şi firesc, problema iudaismului nu-şi găseşte o soluţie valabilă. Ca în orice roman, strict individuală, problema se circumscrie la cazul eroului autobiografic care, în lupta dintre dorinţa de asimilare şi refuzul mediului de a-l

primi, recurge la soluția unei acomodări : renunțarea de a se identifica cu societatea în sînul căreia trăiește și topirea lui biologică în ambianța șesului dunărean ce l-a modelat sufletește. Fără dezbaterea teoretică a problemei, romanul, foarte puțin roman și el, evoluează în mijlocul mișcărilor antisemite de acum vreo zece ani, al experiențelor sociale ale eroului, cu aceeași libertate de mișcare, naturală, cu aceeași artă lucidă de a expune pregnant soluțiile și ideile, mai mult atingîndu-le și de a schița figuri de data aceasta de mare semnificație intelectuală (Ghiță Blidaru, Mircea Vieru etc.) fără a mai aminti de alte tipuri din lumea iudaică (marxistul S.T. Haim, sionistul Winkler, Abraham Silitzer etc.).

Deși apărut mai tîrziu (1935), *Orașul cu salcîmi* e anterior celorlalte două și se vede. Un adolescent zugrăvește psihologia adolescenței. Interesul romanului nu stă nici în construcția cam risipită, nici în natura lui epică, destul de anemică, ci în crearea atmosferei poetice de tulbure sentimentalism și de neliniște sexuală, de vis și de realitate, răspîndită în jurul oricărei adolescențe.

6. EPICA AUTOBIOGRAFICĂ

Deși aproape întreaga epică are la temelie o experiență personală și constituie într-un fel o autobiografie, vom cerceta în acest capitol o serie de scriitori care, fie că au procedat la reconstituirea aproape memorialistică a vieții lor, ușor romanțată, fie că, pornind de la propria lor psihologie, o proiectează într-un șirag de eroi ce se pot ușor reduce la aceeași unitate sufletească — indiferent dacă se realizează obiectiv, analitic sau narativ. Literatura aceasta e, în genere, opera criticilor, eseiștilor și a ideologilor.

E. LOVINESCU Preocupările literare ale lui E. Lovinescu pornesc în același timp cu preocupările critice : *Nuvele florentine* (devenite apoi *Crinul*, 1906), drama ibseniană *De peste prag* (1906), *Scenete și fantezii* (1910), romanul *Aripa morții* (1913) și *Lulu*. Adevărata lui activitate epică se desfășoară însă mai tîrziu în șase romane : *Viața dublă* (din contopirea a

două narațiuni mai vechi), *Bizu*, *Firu-n patru*, *Diana* (din ciclul *Bizu*), *Mite și Bălăuca* (din ciclul neterminat încă al lui Eminescu). Fie că se numește Andrei Negrea (din *Viața dublă*) sau Anton Klentze, zis Clenciu, zis și Bizu (din ciclul lui *Bizu*) sau Mihai Eminescu, se poate desprinde de pe acum unitatea de ton, de psihologie, involuntară, firește, a eroului, pe temeiul inadaptării, adică a unei teme literare mai vechi, care, caracteristică sufletului moldovenesc, se poate identifica sub forma pasivității de la ciobanul fatalist al *Mioriței*, pînă la literatura lui Mihail Sadoveanu și Cezar Petrescu sau, sub forma răzvrătirii, în eroii lui C. Stere. Moldovenească, ea nu trebuie confundată totuși cu sămănătorismul, după cum nu se confundă nici ruralismul. Sămănătorismul nu reprezintă o problemă de material uman, ci o atitudine lirică față de dînsul.

De ordin pur sufletesc, inadaptarea din *Viața dublă* se manifestă în inferioritatea sentimentală a eroului. Tratate cu intenție psihologică, primul episod e străbătut de un lirism vag, vaporos, iar cel de al doilea de un simplu schematism dramatic descărnat cu un amestec de poezie, de pitoresc descriptiv și cu idealizarea neconturată a personajelor. Cu totul altfel e „inadaptarea" din ciclul lui *Bizu*, al cărui prim volum ne evocă liric o copilărie pusă în condițiunile normale ale fericirii, fără să o cunoască totuși. Neliniște sufletească, nemotivată dinafară prin nimic, ci organică, determinată numai de lipsa de apetență a vieții ; vagă aspirație, netradusă măcar în schița unui act, spre moarte, cu un sentiment de „precaritate", de „labilitate cosmică" ; lipsă de reacțiune în fața dragostei, a bolii și a morții, fixată în preparate analitice discontinui. Prin absența vitalității omul ar putea părea morbid, dacă psihologia lui nu s-ar desprinde totuși pe un fond de echilibru moral, ieșit dintr-o contemplativitate fără urma dezaxării sau a nemulțumirii personale sau sociale. Pe cînd în *Bizu* (1932), se stabileau temele principale ale unei psihologii deficitare, fără pastă epică, în *Firu-n patru* (1933), subiectul se limitează la un simplu episod sentimental. Sub liniștea aparentă, sub ataraxia totală spre care tinde, mocnește, în realitate, o sensibilitate dureroasă, nevoia complicației pentru a eluda poate actul, o suspiciune de fiecare clipă. Duelul dintre Bizu și Diana se desfă-

şoară în cadrul unor elemente minime sporite doar prin rezonanţa lor sufletească în erou, ce-şi apără refuzul răspunderii printr-o cazuistică frenetică.

Fără alte interferenţe cu viaţa, romanul e strict psihologic, analitic şi într-un ton prea eseistic ; în lipsa faptelor, se discută cu prea multă pertinenţă didactică intenţia lor. Trecut din cadrul deliberărilor în cel al unor întîmplări cu totul neprevăzute, duelul se prelungeşte şi în *Diana* (1936), roman de tehnică, cu un interes gradat întreţinut într-o formulă teatrală, cinematografică aproape, rezolvat abia în ultima scenă. Mediul lui e de altă calitate morală : Rosina, Diana, Hugo, Lică Scumpu nu sînt lipsiţi de contur şi chiar de nuanţe ; tipuri de voinţă, de viclenie, de mare ipocrizie exprimate în forme şi mijloace diferite. În total, din aceste patru romane se desprinde viziunea unui erou central, a unui om cu un mare deficit de voinţă, cu un refuz integral al vieţii, cu o superioritate morală instinctivă, cu un fel de nepăsare aparentă, îndărătul căreia e o sensibilitate dureroasă. Cu toate că s-a spus că e un naiv, un simplu poate, Bizu e, în realitate, un neliniştit, un sceptic fundamental, un bănuitor pornit să-şi complice singur datele cele mai clare : în *Firu-n patru*, pentru a scăpa de răspundere ; în *Diana*, pentru că nimeni n-ar fi avut mai multă luciditate în plasa unor întîmplări neobişnuite. Identitatea punctului lui de vedere cu cel al cititorului constituie probabil singurul interes al cărţii.

Cu mult mai neaşteptată este deslusirea aceleiaşi viziuni şi în crearea fizionomiei lui Eminescu în cele două romane apărute pînă acum *Bălăuca* şi *Mite*. Eminescu e, în fond, acelaşi Bizu, cu acelaşi abulic refuz al vieţii, nu din nemulţumiri sociale sau personale, ci al vieţii în sine, crescut, firesţe, prin adaosul înaltei lui contemplativităţi, al genialităţii chiar, ce-l proiectează peste timp şi spaţiu sub aspectul ideal al „poetului". În *Mite* (1934), autorul se străduieşte de a-i spori în condiţiile umile ale mizeriei lui existenţe aura superiorităţii morale, aşa că, prin marea lui dezinteresare, prin frumuseţea unui suflet candid dezlegat de orice apetenţă, în situaţiile cele mai penibile, el depăşeşte cu mult pe Carp, pe Maiorescu, pe Caragiale...

Bălăuca (1935) situează episodul Veronicăi Micle într-un cadru de mai mare mişcare şi cu mai multe elemente de creaţie obiectivă ; la oricîte confuzii ar da loc tehnica amestecului de vis sau mai bine zis de rememorare a unor episoade trecute, cu interferenţă de situaţii prezente, era impusă de faptul anteriorităţii scenelor esenţiale ale episodului faţă de legătura poetului cu Mite, şi trilogia trebuia să aibă cel puţin aparenţa unei succesiuni cronologice.

S-a vorbit de intenţia de ponegrire, de înjosire a marelui poet numai pentru că nimic nu poate dezarma reaua credinţă sau simpla nepricepere. Intenţia idealizării lui pe fundalul mizeriei şi umilinţei umane se poate, dimpotrivă, deduce şi din faptul că în crearea lui Eminescu, autorul vedea încununarea firească a propriei sale viziuni, concepută cu un sfert de veac înainte (*Aripa morţii* datează din 1913) şi urmărită involuntar dar tenace într-o serie de şase romane — popasurile unei ascensiuni literare probabile [1].

G. IBRĂILEANU După cum de la ideologul revoluţionar C. Stere nu ne-am fi putut aştepta, la bătrîneţe, la revărsarea epică a memorialisticei din *În preajma revoluţiei*, tot aşa nu ne-am fi aşteptat nici de la G. Ibrăileanu la *Adela*, floarea suavă a unei vieţi dezolate. Nimic nu dovedea în trecutul lui preocupări pur literare ; în serie nu se vădea nici o indicaţie de sensibilitate estetică, ci, dimpotrivă, numai de inaptitudine pentru expresia artistică. Criticul, a cărui investigaţie s-a menţinut pînă la urmă în domeniul socialului şi a cărui analiză n-a depăşit domeniul didacticului, ne-a dat totuşi în *Adela* un model de literatură psihologică străbătută de o poezie reală. Romanul nu are, firesţe, pecetea prezentului, ci se zbate între poem şi analiză, într-o compoziţie totuşi unitară şi armonioasă. Dragostea unui intelectual între două vîrste pentru o fată mult mai tînără decît dînsul, dragoste în care punerea unui mantou pe umerii iubitei devine un act de mare îndrăzneală erotică, e

[1] E. Lovinescu, *Nuvele florentine*, 1906 ; *Scenete şi fantezii*, 1911 ; *Crinul*, 1912 ; *Aripa morţii*, 1913 ; *Comedia dragostei* ; *Lulu*, 1920 ; *Viaţa dublă* ; *Bizu*, 1932 ; *Firu-n patru*, 1933 ; *Mite*, 1934 ; *Bălăuca*, 1935 ; *Diana*, 1936.

zugrăvită în notația pregnantă a unor elemente umile ce-și găsesc farmecul în însăși gingașa lor fragilitate. Pe fondul vechi, prăfuit, perimat, frăgezimea sentimentului înflorește pură. Chiar lipsa de expresie binecunoscută a criticului dispare sub valul poeziei discrete, fine, cu timiditățI de începător și cu lucidități sceptice de om matur, totul solubilizat în perfecta adaptare a ritmului sufletesc cu cel al elocuțiunii.

G. CĂLINESCU Era firesc ca talentul literar al lui G. Călinescu, notoriu în domeniul criticii, să-și caute expresia și în roman. În *Cartea nunții* nu primează totuși analiza psihologică, cum ar fi fost de așteptat, ci intenția pur epică. Începutul romanului cu întoarcerea în țară a eroului în trenul de Predeal ne pune în față vigoarea descriptivă a peisajului carpatin, în care plasticul se ridică la viziunea geologicului. Scriitorul vede și știe proiecta. Descripția „casei cu molii", paragina preistorică din strada Udricani, plină de praf, de paianjeni și de mucegaiul unor babe (tanti Magdalina, tanti Ghenca, tanti Fira, tanti Mali etc...) este zugrăvită cu pitoresc ca și sinuciderea maniacului profesor Silivestru. Încolo, psihologia e prea schematică.

În ciudata lui erotică, Jim, eroul, rămîne inconsistent. Convenționala viziune sportivă și mecanică a noii generații trezește impresia unui placaj voit modernist. Deși trădează influența lui Lawrence, evocarea actului sexual în elementul lui generator nu e lipsită de amploare și accent mistic. Aici, ca și în proiecția cosmică a începutului, aceeași capacitate de a trece din real în plan simbolic. Calități epice și poetice ce se cer cultivate și realizate.

MIRCEA ELIADE În cadrele mișcării culturale din ultimii zece ani, Mircea Eliade a avut rolul de animator al „generației" sale, în care și-a amestecat atît de mult febrila-i și multilaterala-i activitate încît, dacă n-a inventat-o, i-a dat cel puțin conștiința existenței. Din iluzia unei îndreptățiri superioare a catastrofei războiului mondial, problema palingenezei universale s-a ridicat pretutindeni în acești douăzeci de ani, nu numai în ordinea politică și socială, ci și în cea sufletească, schițîndu-se într-o vreme chiar curba unei întoarceri spre misticismul religios. La noi, Mircea Eliade e privit ca interpretul

tuturor problemelor spirituale ale „generației" sale, deși poate, cercetîndu-și pulsul, i-au trecut întrucîtva febrele și preocupările. S-a descoperit astfel în ceilalți. Nu este însă locul de a-i fixa aici atitudinea destul de contradictorie față de probleme și de oameni, prețioasă totuși și prin candoarea tinerească a entuziasmului și prin noblețea unei activități pe atît dezinteresată pe cît de dezordonată. Ajunse la o amploare aproape profesională, legăturile lui cu literatura, singurele în discuție, par totuși numai sporadice și în intenția vădită a unui diletantism, a unei concesiuni făcute silnic gustului public pentru forma romanului. Întîia lui încercare în acest gen nu-l putea, de altfel, apropia prea mult de dînsul. *Isabel și apele diavolului* (1930) e tot un fel de eseistică romanțată, discursivă și ideologică, cu influențe supărătoare. Papinismul activității lui anterioare face loc influenței lui Gide, a actului gratuit și a diabolismului, adică a perversității de a se substitui voinței altuia, împingînd-o, în chip cu totul dezinteresat, spre destine străine și arbitrare. Exotismul mediului indian nu încă destul de colorat pentru a putea susține prin sine interesul unei narațiuni penibile și sub raportul expresiei și al unei erotici deficiente și poate tocmai de aceea obsesive, nu se realizează pe deplin decît în *Maitreyi* (1933), poem de iubire, în nici o legătură cu epica, de o puritate de sentiment, de exaltare lirică, de o pastă atît de fină și atît de ciudată a eroinei, în decorul unui peisaj inedit. E tot ce a scris Mircea Eliade, nu mai bun — în ordinea creației literare, — ci mai unitar și mai nealterat de intenții ideologice.

Ieșit din teoriile ideologului asupra autenticului, asupra confesionalismului, spre care a împins atît de anarhic și pe tinerii generației lui, dar și din influența încă prezentă a lui André Gide din *Journal des faux-monnayeurs*, și *Șantier* se leagă tot de faza preepică, aglutinînd o pulbere de fapte nefolosite sub forma romanului, de blocuri de piatră nelegate „în trista categorie a creației epice", cum se exprimă însuși autorul. În dezordinea lui căutată, materialul e încă subiectiv, interesant prin personalitatea vibrantă a animatorului.

Apărută în 1935, *Lumina ce se stinge* datează din 1931, adică tot din faza preepică ; deși nu mai e indian, exoticul apare sub forma unui mediu convențional, nefixat în spațiu și

timp, iar subiectul e de domeniul fantasticului ; diabolismul din *Isabel* se menţine şi aici sub forma dorinţei perverse a lui Manoil de a schimba, printr-un act arbitrar, cursul existenţei altora. Cartea rămîne ideologică, romantic tenebroasă şi nesatisfăcătoare.

Activitatea epică propriu-zisă a scriitorului nu începe decît cu apariţia *Întoarcerii din rai* (1934), în care, după ce a fost animatorul generaţiei sale, făcînd-o să se recunoască în parte în preocupările lui şi fracţionînd-o pe spaţii limitate de ani, a încercat să o fixeze şi literar. Confundînd-o cu propria-i personalitate, ca să dea impresia realizării epice, şi-a descompus-o în elementele constitutive şi adesea contradictorii pentru a le proiecta apoi în individualităţi independente ; crescuţi în atmosfera cafenelei Corso şi a dezbaterilor publice ale *Criterionului*, pulbere planetară desfăcută din incandescenţa însăşi a autorului, cîţiva dintre tinerii eroi ai romanului îl reprezintă în diversele lui aspiraţii. Paralizat în voinţă şi în acţiune, Pavel Anicet e frămîntat de problema existenţei metafizice şi îşi rezolvă năzuinţa spre unitate prin sinucidere ; Emilian îşi caută realizarea în act, fie el şi de natură anarhică ; prins în mişcarea comunistă de la atelierele Grivita, nu are, la urmă, curajul faptei şi se retrage învins. La fel şi David Dragu, Lazarovici etc., reprezintă soluţiuni diferite pentru problematica vieţii împinse la termenul final al abdicării, al înfrîngerii... Dacă romanul conţine şi indicaţii de realizare epică (unele tipuri de tineri de la Corso, descripţia revoltei de la atelierele Grivita etc.) tehnica este însă vizibil şi acceptabil influenţată de maniera lui Aldous Huxley din *Contrapunct* dar şi inacceptabil, de cea a lui Joyce, a monologului interior şi a interferenţei supărătoare a persoanei întîia cu a treia.

Indicaţia din *Întoarcerea din rai* devine siguranţă în *Huliganii* (huligani, în înţelesul arbitrar al autorului, sînt toţi cei ce nu respectă comandamentele sociale, ierarhiile etc.). Drumul spre epic este precizat printr-o realizare de mult aşteptată ; romancierul „generaţiei" sale a reuşit, în sfîrşit, să crecze o serie de figuri bine definite, deşi unele îl proiectează tot pe dînsul, într-o vastă naraţie epică, influenţată încă de tehnica lui Huxley, dar nu şi de a lui Joyce. Oricît ar fi vorba de o frescă, compoziţia e încă exagerat de slobodă şi mai reuşită în

ceea ce nu-i esenţial. Lunga povestire de dragoste a lui Gheorghiu, de pildă, în nici o legătură cu tinerimea ideologică, şi vag subiectivă, deci cu adevăratul obiect al romanului, e zugrăvită mai pregnant decît cea a celorlalţi eroi, indicînd cu mult mai mult asupra viitorului epic al scriitorului. Supărătoare în această frescă, altfel viguros implicată, e iarăşi influenţa excesivă a lui André Gide, individualismul, imoralismul teoretic al tuturor tinerilor împinş pînă la cinism şi fanfaronadă, care dezgustă, dacă îl credem, şi nu interesează, dacă îl luăm drept poză. Atît de echivoc şi de obsedant în întreaga lui operă, erotismul devine şi el fornicaţie universală şi aproape un scop de sine.

ANTON HOLBAN Primul roman al lui Anton Holban (1902—1937), *Romanul lui Mirel*, a prefigurat, încă sumar şi inexpert, imaginea însăşi a autorului, a unui tînăr cu o copilărie prelungită, şi, deşi trecut de mult de vîrsta pubertăţii, rămas în afara vieţii, prin tot felul de inaptitudini, împotriva cărora se răzbună, ca de obicei, printr-o atitudine sarcastică şi poate chiar crudă. Atitudinea ironică faţă de o viaţă pururi inaccesibilă s-a continuat şi în *Parada dascălilor*, într-o galerie de portrete incisive, apă tare de mici notaţii şi trăsături caricaturale. Vocaţia adevărată şi-a găsit-o scriitorul abia în *O moarte care nu dovedeşte nimic*, adică în exploatarea lumii interioare, a sufletului, şi numai în latura unui erotism de substanţă pur psihologică. Esenţial subiectiv, scoţîndu-şi materialul dintr-o experienţă strictă, transcris cu o sinceritate uneori uluitoare, incapabil de a-l prelucra, de a-l transfigura, din lipsă de invenţie, de fantezie, romanul scriitorului se rezolvă în clasicul duel dialectic între „el" şi „ea" — adică între Sandu şi Irina. Nu e vorba de un sentiment natural, spontan, generos, de o dăruire de sine, ci mai mult de nevoia exercitării unei tiranii cu presupuse supremaţii intelectuale sau morale, a unui joc crud de sfîşieri sufleteşti căutate dar şi suportate cu o luciditate ce exclude idealizarea, nu însă şi căderea în reţeua propriilor sale curse şi nici suferinţa pentru o fiinţă mai mult persecutată decît adorată, din orgoliul de a se şti iubit. Cînd, părăsită, Irina moare într-un presupus accident, gîndul că a fost poate cu adevărat un accident şi nu o sinucidere îi întreţine şi postum ne-

siguranța : literatură a aceluiași Mirel, nu lipsită de morbiditate și de o cruzime interesantă psihologic.

Nevoia de a se ști iubit fără reciprocitate se preface în *Ioana* în nevoia de a ști cum a fost înșelat de altă iubită părăsită pentru un timp. Studiul unei gelozii pur morale, retrospective, cu obsesii morbide, cu reveniri doloriste asupra rănilor. Romanele lui Holban nu sînt compuse, ci sînt simple înseilări de notații pregnante prin autenticitate cu o evidență confesională pînă la stridență. Intensive, ele nu prind nimic din aspectele extensive ale vieții, ci se scufundă în propria suferință a scriitorului, în vederea extragerii unicului lui aliment, de pelican îndrăgostit, de propria-i suferință. Lumea dinafară nu există decît doar sumar, în elementul ei comic. Cum nu povestește niciodată nimic, ele sînt (mai ales *Ioana*) statice, acumulative, sfredelind cu încăpățînare o stare sufletească morbidă, insolubilă. Cu o limbă neîngrijită și cu pretenții teoretice împotriva scrisului artistic, stilul rămîne totuși simplu, lucid și intelectual, cu sedimentul experienței celor mai buni analiști francezi...

7. EPICA DE ANALIZĂ PSIHOLOGICĂ

Într-o măsură oarecare, analiza psihologică se află îndărătul mai tuturor creațiilor epice. O dată însă cu maturizarea literaturii noastre, sînt scriitori ce au adîncit analiza pînă la reconstituirea întregii plase de acțiuni și reacțiuni sufletești din dosul faptelor, adică a narațiunii pur epice. În capitolul de față vom cerceta cîțiva din acești analiști ai conștientului, la care vom adăuga chiar și pe cei ce, fără analize precise, sondează inconștientul sau realizează prin acumulare și sugestie stări de conștiință obsesive, morbide, inanalizabile.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU Prima formă de expresie literară a scriitoarei s-a manifestat în schițele publicate în *Viața românească*, adunate apoi în volumul *Ape adînci* (1919) : formă nediferențiată încă de impresionism liric, în care considerațiile intelectuale, trase în jurul unor subiecte întîmplătoare, se îmbină cu elanuri lirice și cu mici extaze ; poeme

în proză, ce nu așteaptă decît cadența ritmului *(Dorința)*, întretăiate de analize, ce-și scoboară inciziunea pînă în inconștient și în obsesie (capitolul *Poveștile ochilor* din *Femei, între ele*).

În însăși formula lor, *Apele adînci* au fost depășite. *Sfinxul* (1920) — cu *Lui Don Juan în eternitate* și *Pe cine a iubit Alisia ?* și apoi *Femeia în fața oglinzii* (1921) — cu *Agonie, Voluptate, Basme* au desăvîrșit-o, împingînd și lirismul, dar și autoanaliza psihologică la așa măsuri și, combinîndu-le într-o țesătură atît de intimă, încît au constituit o originalitate, ce întrece cu mult preludiul strict al *Apelor adînci*.

Literatura scriitoarei aduce o notă de francă senzualitate, de exaltare păgînă cu aspecte de narcisism. Cînd nu se exaltă pe sine, ea se apleacă asupra misterului feminin pentru a-l sfîșia. Analitică sub raportul cercetării tulburărilor psihologice și fiziologice ale amorului, opera ei este pur lirică, de îndată ce se apropie de forța misterioasă din care pornește. Privit ca o fatalitate, amorul scapă oricărei calificații morale ; o astfel de concepție nu poate însă legitima decît o mare pasiune și „eroinele" scriitoarei sînt toate sub biciul de rău, în lumea forțelor pure, fie că se manifestă sub forma dorinței senzuale a Biancei, a uraganului pasiunii fatale a Alisiei, sau a fluxului dragostei contrariate a Manuelei.

Dacă s-ar fi mărginit numai la panlirism, literatura scriitoarei n-ar fi cîștigat, totuși, decît în intensitate, fără a se diferența de celelalte producții lirice. Originalitatea ei stă însă în fuziunea lirismului cu spiritul analitic.

De rasa stendhaliană a analiștilor, ea își mărește viața sentimentală prin colaborația analizei, prin care, o dată cu atitudinea sîncră pînă la cinism față de fenomenul sufletesc, și în specie față de feminitate, iese din romantismul și subiectivismul obișnuit al literaturii feminine. Deși materialul este exclusiv feminin, atitudinea scriitoarei e virilă, fără sentimentalism, fără duioșie, fără simpatie chiar, pornită din setea cunoștinței pure și realizată, cu eliminarea dulcegăriei, prin procedee riguros științifice.

Ape adînci, Sfinxul și *Femeia în fața oglinzii* formează prima etapă a literaturii scriitoarei, a lirismului pur și a autoanalizei incisive ; *Balaurul* (1923) și *Romanța provincială* (1926) con-

stituie o fază de tranziție spre obiectivare, fie prin numeroasele elemente epice, fie prin potolirea exaltării lirice și a obsesiei. În volumul din urmă se află și *Fetița* și *Sînge*, două fragmente admirabile ale unei autobiografii psihologice, pe care o așteptăm încă.

O introspecție atît de ascuțită și un lirism atît de învolburat nu puteau dispare integral și, mai ales, brusc nici din opera de maturitate a scriitoarei, a fazei de creație obiectivă, reprezentată prin cele trei romane apărute pînă acum din ciclul familiei Halippa : *Fecioarele despletite*, *Concertul de muzică din Bach* și *Drum ascuns*. Lirismul pur dispare, după cum dispare și autobiografia psihologică ; materialul e în întregime obiectiv dar în *Fecioarele despletite* el se desfășoară în bună parte din viziunea și comentariul liric al lui Mini, pe cînd, în *Concertul de muzică din Bach*, reziduurile lirismului se absorb aproape în întregime pentru a ne da cea mai mare sforțare epică a scriitoarei și una din cele mai pozitive valori ale literaturii române.

Darul observației și puterea de creație nu se cîștigă la lumina unui principiu critic, ci numai se lărgesc și se afirmă mai categoric, cînd talentul prinde conștiință de însești legile exprimării sale. Chiar în *Ape adînci* bucata *Femei, între ele*, conține germenii viitoarei literaturi obiective a scriitoarei. Evoluția se simte și în faza de tranziție a *Balaurului* și a *Romanței provinciale* (mai ales în *Coana Ileana*). Ea e în creștere în romanul *Fecioarele despletite* (1926), fără a fi desăvîrșită și se desăvîrșește în celelalte două.

Nu e intenția acestei cărți de a rezuma subiectul celor trei volume din seria Halippilor, dar e cu neputință să trecem peste figurile principale : iată-l deci pe moșierul Doru Halippa, „seniorul" de la Prundeni, frumosul, echilibratul, sportivul, decorativul Halippa, victima fericită a amorului conjugal al frumoasei Lenora, care, după o tinerețe mediocră și agitată la Mizil, ajunge castelana adorată și adoratoare de la Prundeni, patriciana languroasă după amorul bărbatului său. Și în această atmosferă de liniște și voluptate îngăduită izbucnește prima dramă : fata mai mare, senina și severa Elena, rupe logodna cu „prințul" Maxențiu din pricina atitudinii echivoce a surorei sale, a „țînțarului", a „lăcustei" Mika-Lè, față de logodnicul ei.

De aici criza de nervi a frumoasei Lenora, lunga ei boală sufletească descrisă în etape minuțioase, ciudata ei repulsiune de bărbatul său, atît de nevinovat și atît de iubit odinioară, rezolvată prin mărturisirea, nereclamată de nici o altă logică decît cea a unei psihologii morbide, mărturisirea că Mika-Lè, „țînțarul" odios, „lăcusta", nu e copilul lui Doru, ci rodul unei clipe de uitare de sine cu un zugrav italian ce lucrase de mult la o aripă a casei rămase și acum neterminată... Toată partea aceasta, nu atît de analiză psihologică cît de alăturare de atitudini succesive într-o linie de psihologie morbidă, e magistrală, deși nu totdeauna explicabilă pentru discernămîntul logic. „Studiul" acestei psihologii ilogice e, de altfel, una din caracteristicile scriitoarei.

Prin *Concertul de muzică din Bach* (1927), o nouă literatură română începe printr-o afirmație definitivă ; sub ochii noștri se înfăptuiește o mare frescă a vieții orășenești, unde toate straturile sociale sînt reprezentate, de la acel Lică Trubadurul, crai de mahala, în care germinează virtualitățile ascensiunilor fulgerătoare, și pînă la prințul Maxențiu, floarea de seră a unei rase istovite, între care nimic nu-i lăsat la o parte, nici intelectualitatea, nici senzualitatea, nici arta (cu gravele emoții ale concertului), nici forțele instinctuale, nici patologia, nici virtuțile burgheze, nici feminismul, într-un cuvînt, nimic din tot ce constituie complexitatea unei vieți chinuite de atîtea nevoi și aspirații. În fața unei opere de artă, problema situării pășește în primul plan. *Concertul* înseamnă o deschidere de drum, iar prin viața intensă, puterea de analiză, intelectualitatea și chiar ordonanța compoziției, literatura română n-are ce-i pune deasupra.

Cel de al treilea roman al ciclului, *Drum ascuns*, în care ni se povestește drama grupului Doctorul Walter — Lenora, devenită soția doctorului ce o scăpase și Coca-Aimée, fiica acesteia, precum și drama grupului Elena Drăgănescu — născută Halippa, Drăgănescu și muzicianul Marcian se desfășoară în aceeași gravă amplitudine ritmică și magistrală analiză. Moartea de cancer a Lenorei și de inimă a lui Drăgănescu se alătură morții de tuberculoză a lui Maxențiu, triptic clinic de o vigoare nemaicunoscută în literatura noastră, și prin cunoștința tehnică a bolilor și prin notația progresivă a tulburărilor

de ordin psihologic provocate de descompunerea materiei. Studiul boalei — al unei ulcerații stomacale — avea să fie, de altfel, reluat tot atît de magistral și în *Logodnicul* (1935), ultimul roman, în afara ciclului Halippilor ; punct extrem al virtuozității analitice a scriitoarei stînjenită doar de lipsa de interes a eroului.

N. DAVIDESCU Despre romanul *Conservatorii* &*C-ie*(1924) al lui N. Davidescu s-a spus că descrie procesul de dispariție a conservatismului român. Dacă se raportă la un fenomen social și la procesul ideologic de dizolvare a ideii conservatoare, aprecierea nu e îndreptățită, întrucît problema ocupă un prea neînsemnat loc în economia romanului pentru a putea vedea în el o încercare de analiză socială pe bază de determinism istoric. Romanul nu zugrăvește dizolvarea partidului conservator, în structura lui ideologică, ci în organizația lui, în oameni, în zece oameni, din care unii cu nume istoric, dar, oricum, toți cunoscuți și unii în viață încă, abia acoperiți de vălul străveziu al numelui ușor schimbat, și cu toții grupați, mai mult decît în jurul unei idei politice, în jurul unei bănci, al cărei faliment, cu episoade sîngeroase, a fost luni de zile obiectul discuțiilor ediției speciale ale ziarelor. Acțiunea se desfășoară între bancă și ziar, fără noutate de evenimente, ceea ce nu înseamnă că și fără interes de descripție și de perspicacitate psihologică. Dorința cititorului de invenție e satisfăcută doar prin creația lui Mușteriu, autentic poate, dar prin faptul neînregistrării lui de cronică, părînd o invenție neașteptată ; tipul, de altfel, e bine zugrăvit și, prin valoarea lui simbolică de ramură democratică și de sînge nou în vinele albastre ale conservatismului, reprezentativ : iată de ce-l urmărim cu un interes mai mare decît pe toți eroii din primul plan. *Vioara mută* (1928) ar voi să se desfășoare într-un cadru social : antagonismul dintr-un oraș întreg. Slatina, și popa Luca Stroici, intrat, prin însurătoare, în puternica familie a Postelnicilor, ctitoare, oarecum, a orașului embaticar. Cum însă scriitorul e lipsit de vioiciune, mobilitate și pitoresc, și nu poate exprima dinamismul exterior al maselor, și nici individualiza siluete numeroase prin caracterizări sumare, latura socială a cărții e puțin realizată. Romanul trebuie, așadar, considerat ca un roman psihologic, al inadaptării plebeului Luca Stroici în sînul familiei marilor boieri Postelnici. El se descompune într-un joc obscur de reacțiuni sufletești netraduse în fapte, în vorbe, în dialog, ci în interminabile analize psihologice, abstracte, doctorale, subtile de multe ori, deși de o expresie adese penibilă prin pedantism și contorsiune. Printr-o analiză, în care intelectualul colaborează violent cu ziaristul, și într-un stil științific, în care neologismul inutil și gazetăresc („or", pregnanța, acaparantă, o priză puternică etc., etc.) se aglomerează fără grație, mai toate intențiile eroilor, învăluiți în ceața nordică a ancestralului, sînt descompuse, ca într-un spectru, înainte de a se traduce în fapte și chiar în vorbe ; laconismul lor este însă răscumpărat printr-o exuberanță de analiză ce dovedește o adevărată virtuozitate în răspicarea mobilurilor adînci, impenetrabile și ilogice, dar nu poate ascunde deficitul de viață clară și logică sau chiar de viață pur și simplu.

Virtuozitatea analitică oprită în pragul acceptabilului din *Vioara mută*, păsit și depășit în *Fîntîna cu chipuri* (1935) roman de dizertații psihologice, de viziuni antice, amestec de manual și de poem în proză.

CAMIL PETRESCU Psihologul dovedit în teatru s-a realizat apoi și în substanță epică în *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* și *Patul lui Procust*, două din cele mai bune romane de analiză ale literaturii mai noi. Compoziția celui dintîi e negreșit defectuoasă, întrucît constă în juxtapunerea a două romane diferite, unul al geloziei și celălalt al războiului, nelegate decît doar prin unitatea biologică a eroului. Studiul geloziei lui Gheorghidiu din primul volum e făcut cu o mare ascuțime de analiză, cu amestecul de luciditate și de febră caracteristic scriitorului, transmisibil și cititorului, și cu o lipsă de aplicație stilistică devenită, oarecum, și programatică, fără a mai pomeni și de sfidarea în inoportun obișnuită încăpățînării lui prezumțioase (cursul de istoria filozofiei făcut în patul Elei, nesuprimat nici în noua ediție a romanului). Volumul al doilea e romanul războiului nostru limitat, firește, la experiența aceluiași Gheorghidiu, al cărui jurnal de campanie reprezintă echivalentul epic al experienței războinice a poetului *Versurilor*, adică viziunea realistă a unui război fără eroism și ideolo-

gie patriotică, a unui război circumscris la un moment dat cu tot ce poate aduce întîmplător, descompunînd sufletul în frică, îndrăzneală, panică, laşitate, avînt, dominate numai de determinismul instinctului de conservare... Reci şi patetice, placide şi trepidante, fără sforţare de literatură, notaţiile acestea dău o icoană mai reală a războiului decît atîtea descripţii nobile şi convenţionale.

Cu mult mai personal, dar cu aceleaşi inegalităţi de compoziţie, este cel de al doilea roman psihologic *Patul lui Procust*, în al cărui centru (nu prin interes psihologic ci prin poziţie) se află vulgara actriţă Emilia, punct de intersecţie a iubirii inegale a doi oameni de temperamente diferite : poetul Ladima şi diplomatul Fred. Felul cum această femeie neinteresantă este văzută în acelaşi timp de cei doi bărbaţi, cum gesturile i se reflectă contradictoriu în conştiinţa lor, idealizîndu-se la unul şi trivializîndu-se la celălalt, într-un cuvînt tehnica tratării unei vieţi în două planuri diferite, obrazul şi masca, conţine în ea un preţios element de interes şi de savoare. Cititorul poate, astfel, străbate fără multă rezistenţă întreaga literatură epistolară de necruţătoare banalitate a lui Ladima, întrucît într-însa cunoaşte şi etapele pasiunii lui absurde (ca orice pasiune) şi satira ei trezită din contrastul faţă de realitatea văzută de Fred. Prin aceeaşi lipsă de unitate de compoziţie, alături de această trinitate, mai e şi episodul dragostei dintre Fred şi d-na T. care, însă — oricît de puţină aderenţă ar avea cu partea întîia a cărţii — mult mai rafinat, de o substanţă psihologică mai densă, trece în primul plan al interesului. Prin amănuntul psihologic, îndeosebi, scrisorile d-nei T. sînt întru totul admirabile ; pînă şi misterul abţinerii lui Fred, după ce o urmărise atît pe d-na T., e un element de insatisfacţie tulburătoare ce sporeşte interesul. Că scriitorul, ca de obicei, îşi inundă apoi cartea cu elemente de cronică şi comentariu polemic, într-un stil descărnat, dar nervos şi direct, e un fapt de mai mică importanţă. Importantă e numai ascuţimea analizei şi abilitatea inteligentă a tehnicii psihologice, dacă nu şi a compoziţiei în genere arbitrară.

M. BLECHER Cu totul remarcabil a fost debutul lui M. Blecher cu dramaticul lui volum *Întîmplări în irealitatea*

imediată (1935), în nici o legătură cu epica, dar de o ascuţime de analiză psihologică sporită de ineditul cîmpului de investigaţie. Înainte de a fi închis în zalea lui de ghips, copilul e închis în izolarea lui morală şi în morbiditatea lui sufletească predestinată. Literatură confesională, de ultimă emisiune a noii generaţii literare. Din neputinţa de a-şi trăi viaţa în acte, epic, răsare forţa de concentrare a trăirii în sine ; lumea de afară nu vine decît din percepţie. Mecanismul sufletesc al scriitorului se descompune în jocul a două resorturi : o mare capacitate de a percepe realitatea, de a o izola în contururi precise, de a fuziona cu ea (de pildă scena scufundării în noroi) şi, după această fuziune, de a o dilata în forme fantastice şi de a o urmări în spaimele interioare ce provoacă. Scriitorul nu e un plastic în sensul obişnuit al pitorescului : realitatea se transformă în substanţă sufletească, morbidă. Stilul e, totuşi, fără patos, ci de o mare preciziune şi luciditate ; halucinaţia izbuteşte, astfel, să se exprime în geometrie stilistică...

Dacă primul volum e din domeniul morbidului, *Inimi cicatrizate* (1936) e de-a dreptul din domeniul boalei. Progresul epic e incontestabil în schiţarea îndemînatică a atîtor bolnavi dintr-un sanatoriu de la Berck, a erotismului acestor trupuri zidite în ghips, satisfăcut în chip atît de anormal, a evocării vieţii de tragice bucurii şi desperări a coxalgicilor. Stilul nu mai are însă linia tăioasă a primului volum ; incertitudinea şi neîngrijirea limbii sînt evidente.

URY BENADOR În convingerea de a ne arăta ghettoul în adevărata lui lumină — nu cum l-a prezentat I. Peltz în *Calea Văcăreşti* — ne-a dat Ury Benador primul volum al unei trilogii : *Ghetto, veac XX* (1934). Din cît se poate vedea pînă acum atenţia scriitorului e atrasă mai mult de pitorescul realist al mediului, de atmosfera morală specific iudaică, prin acumulare de tradiţii, obiceiuri, eresuri, legende, folclor, de un caracter atît de special şi cu un didacticism fanatic atît de pronunţat încît cea mai mare parte a cărţii, în elementul ei valabil, scapă interesului afectiv al cititorului român. Deşi eroii sînt tot evrei, intrînd în analiza unui sentiment profund omenesc, cu *Subiect banal* (1935), scriitorul intră şi în literatura română. Scurt roman limitat la un caz, fără alte interferenţe cu viaţa

socială, cum e şi, de altfel, natural în astfel de preparate psihologice ; subiectul se circumscrie la triunghiul clasic. De ordin patologic, gelozia eroului nu are atît o substanţă psihologică (mult mai dificilă, întrucît elementul sufletesc e mai greu de fixat şi tortura deci mai mare), cît o substanţă fiziologică. El nu vrea să ştie dacă soţia îl iubeşte, dacă n-a iubit vreodată pe altcineva, ci numai dacă îl înşeală ; pur plastică, imaginaţia lui nu trece la posesiune. Ca în *Le cocu magnifique* Ludwig îşi provoacă singur dovada, împingîndu-şi nevasta în braţele lui Ivănescu. La capătul unei astfel de patologii nu poate fi decît balamucul. Analiza cazului e tăioasă şi insistentă, obsedantă aproape, prin micul grup de elemente ale invenţiei. Particular scriitorului, şi nu spre binele artei lui, e patetismul ; un scris gîfîitor, sacadat şi imens retoric. Nu o fericită idee l-a făcut apoi să ne dea replica *Subiectului banal* în *Hilda*, în care drama sufletească a căminului Holdengraeber e privită acum din punctul de vedere al eroinei, în aceeaşi manieră confesională, retorică şi halucinantă.

HENRIETTE YVONNE STAHL Operă de debut. Henriette Yvonne Stahl arată în *Voica* talent şi prin lipsă de lirism şi prin circumscrierea subiectului la date psihologice : în notaţii sobre, realiste, asistăm, astfel, la lupta dintre Dumitru şi nevastă-sa Voica. Nimic sentimental ci numai o aprigă încordare de interese sau de demnitate ; la urmă, fireşte, femeia cedează. Alte cîteva siluete de la ţară, baba Ioana, Stoian, Stanca, Anca, Maria, cu o dreaptă deşi sumară caracterizare psihologică, au atras de la început atenţia asupra scriitoarei. Deşi cu un amestec imprecis însă de sentimentalism şi de umor şi satiră, nuvelele din *Mătuşa Matilda* reprezintă o tranziţie spre romanul psihologic realizat în *Steaua robilor* (1935), în linie, dură, implacabilă aproape ca la Hortensia Papadat-Bengescu ; subiect feminin, în ce are feminitatea mai specific, în patologia ei sexuală, cu toate rătăcirile şi şocurile nervoase, cu tot absurdul unor atitudini contrarii, tratat totuşi viril, fără romanţă şi sentimentalism. Lamentabila carieră amoroasă a Mariei Mănenau, părăsită de Saşa, cucerită brusc şi somnambulic de Florin Negrea, refuzînd fără motiv dragostea doctorului Lucian Panu, aruncîndu-se tot fără motiv în braţele pictorului George

Veroniade, măritată cu primul amant Saşa, pe care îl părăseşte din deziluzie, pentru a se arunca în Dîmboviţa, dar scăpată şi făcută, în sfîrşit (pînă cînd ?) fericită de doctorul Panu, — serie de popasuri absurde ale unei psihoze amoroase zugrăvită de scriitoare cu o maturitate şi obiectivitate sterilizată de orice lirism, dovezile unui talent în posesiunea mijloacelor sale.

GIB MIHĂESCU După cum din *Golanii* nu se putea prevedea *Ion*, cu toate că şi într-înşii se găsea în germene talentul robust al lui Rebreanu, tot aşa nici din *La Grandiflora* nu se putea prevedea *Rusoaica* sau *Donna Alba*, cu toată prezenţa elementelor prezumtive ale talentului lui Gib Mihăescu... Cele spuse în *Istoria literaturii române contemporane* (1927) despre primul lui volum, rămîn deci în esenţă neschimbate. Destoinicia de a crea obsesii, stări sufleteşti morbide, remarcată din primele încercări ale scriitorului, se transformaseră repede în manieră. Cîteva nuvele analizate acolo ne arătau şi viziunea halucinantă a unei omeniri dominate de subconştient şi lipsa de discreţie, de delicateţă a expresiei. Faptul e neîndoios. Rămînînd în aceeaşi unitate temperamentală, adică în obsesie, în teroare, în monoideism, în erotism frenetic, într-un cuvînt în subconştient, şi, fără a evolua formal prea mult, decît doar evitînd trivialul dar nu şi banalul expresiei, scriitorul a ştiut totuşi să se organizeze în creaţii, de care critica bucuroasă să ţină seama ca de producţii reprezentative ale literaturii noastre ultime. De altfel, după cum am mai spus, chiar şi în primele nuvele se aflau elementele talentului, în *Vedenia*, de pildă, şi mai ales în *Troiţa* (recrearea stărilor sufleteşti ale unui om ce moare degerat), ca un indiciu de personalitate, adică cu o identitate de reacţiune : scriitorul nu putea ieşi din cercul de fier al viziunii sale patologice, al unei lumi morbide, ilogice, al unor oameni conduşi numai de idei fixe, de pasiuni exclusive, repede deviate în violenţă, în crimă, cu o influenţă dostoevskiană evidentă.

În repetirea aceloraşi motive de gelozie bolnavă şi de obsesii sexuale izbeau mai mult maniera, lectura, căutarea senzaţionalului. Oricît de contestabilă ar fi morbiditatea sub toate raporturile, temperamentul scriitorului a ştiut totuşi s-o impună atenţiei. Nici primul roman *Braţul Andromedei* n-a fost, de altfel,

mai realizat decît *La Grandiflora*, *Urîtul* sau *Frigul*. Dragostea monomană a profesorului Andrei Lazăr pentru Zina Cornoiu se pierde în zugrăvirea unui mediu provincial foarte banal şi a unei frenezii amoroase centrate în jurul aceleiaşi femei ce abate interesul real al povestirii. *Zilele şi nopţile unui student întîrziat* nu înseamnă nici ele un pas definitiv ; peripeţiile de pierde vară ale studentului Mihnea Băiatul, peripeţii cu gazde neachitate sau cu fete seduse şi chiar cu candida studentă, în care fiorii senzualităţii se îmbină cu cei ai speculaţiei filozofice, fac parte dintr-un cadru de teme prin nimic înnoite. Temperamentul scriitorului s-a realizat complet de-abia în *Rusoaica* (1933), în care unii critici au văzut o capodoperă. Valoarea romanului nu stă însă atît în expresie, în episoade, în tehnică, ci în ideea unică ce o însufleţeşte şi ni se transmite sub forma unei sugestii. Nu ne interesează, aşadar, peripeţiile locotenentului Ragaiac, nesfîrşita desfăşurare de scene erotice într-o masă informă de fapte, pe care nu le poate reglementa obişnuita lipsă de simţ critic şi estetic a scriitorului, lipsa de stil şi de stilizare ; nu ne interesează ceea ce face Ragaiac ci febra vinelor lui, obsesia tipului de femeie ireală, de „rusoaică" scoasă din lectură sau din visări, pe care ne-o transmite, căci în fiecare din noi stă ascunsă „o rusoaică" adulmecată fără succes în toate tipurile femeilor întîlnite.

Putinţa transfuziei unei stări sufleteşti este, desigur, semnul unei mari arte ; ceea ce scriitorul nu ştia să ne comunice, didactic şi aplicat, în *Urîtul*, *Frigul*, *La Grandiflora* a ajuns să ne împărtăşească acum prin nu ştiu ce forţă acumulativă şi frenezie interioară. Şi *Donna Alba* (1935) este romanul unei monomanii, căci nu putem numi altfel pasiunea lui Mihai Aspru pentru descendenta Ipsilanţilor, fiinţă aproape tot atît de idealizată şi de ireală ca şi „rusoaica". Cu toată lipsa de meşteşug formal, puterea de persuasiune trepidantă a scriitorului te resoarbe şi de data aceasta în obsesia lui... Cît ? Atît timp cît îl citeşti ; desfăcut din atmosfera lui morbidă, de instincte tiranice şi de monomanii, din viziunea lui halucinantă şi panerotică, şi ridicînd ochii spre limpedea lumină a soarelui, pîcla forţelor subconştiente se risipeşte şi nu te mai mulţumeşti decît cu viaţa conştientă, logică, determinată de legi psihologice sigure şi analizabile.

LUCIA DEMETRIUS Rareori un debut (scriitoarea se făcuse, de altfel, cunoscută dinainte şi prin alte nuvele) a putut da impresia unui mare destin literar ca *Tinereţe* (1935) a Luciei Demetrius. Nu e vorba de un roman organizat şi de o creaţie obiectivă, ci de „ţipetul" unei sensibilităţi zdrobite şi morbide, al unei aspiraţii spre iubire, fără obiect precis sau, cînd îl are, hrănindu-se numai din aroma ospăţului simţurilor. Impresia de mare dezolare, de descompunere sufletească, condensată în notaţii de o rară ascuţime psihologică şi într-o bogată imagistică lirică. Paginile, în care trei fete îndrăgostite se spovedesc una alteia fără să se înţeleagă, fără să se asculte măcar, ci lăsîndu-se fiecare pradă ghearei ce-i sfîşie măruntaiele, petrecînd, astfel, o noapte întreagă în beţie pentru a se scufunda în neant şi uitare, sînt de o rară putere. Căci dragostea pentru scriitoare e o forţă absurdă în nici o legătură cu logica, un simun de dezolare şi o implacabilă fatalitate. După un astfel de „ţipet" rămas unic (deşi filiaţia lui s-ar putea stabili în *Pe cine a iubit Alisia ?* a Hortensei Papadat-Bengescu — ca şi în întreaga concepţie a amorului din prima manieră a acestei scriitoare), Lucia Demetrius a mai publicat o serie de nuvele de maturitate; de structură obiectivă tot în linia marei sale înaintaşe, ceea ce deschide drumul tuturor aşteptărilor legitime.

DAN PETRAŞINCU Printre cei mai ascuţiţi psihologi ai generaţiei noi, continuatori ai literaturii Hortensiei Papadat-Bengescu, trebuie amintit Dan Petraşincu (n. 1910). Debutul lui *Sîngele* (1934) e încă tulbure : roman cu aspecte sociale ; în cadrul larg, în care înglobează în forme multiple viaţa de periferie a Capitalei, el studiază, în fond, un caz de ereditate în cercul unei familii ; material omenesc bogat, romanul se zbate între frescă şi psihologie fără să reuşească a ne interesa ; pentru aceasta îi lipseşte scriitorului şi meşteşugul şi limba şi stilul. Cu totul altfel se prezintă volumul *Omul gol* (1936), o culegere de nuvele din primul plan al analizei psihologice ; pe un anecdotism sumar, deşi cu o înclinare vădită spre morbid şi spre compoziţia simbolică, scriitorul ne-a dat o serie de nuvele de o scrutare analitică pînă la disertaţie teoretică, în care faptele sînt mereu depăşite de

un fior al morții, de un tragism, și, în orice caz, de dedesubturi tulburi, cu o influență a lui Dostoievski neîndoioasă. Vom cita cele mai reușite, *Părintele Pricup*, în linia obiectivă, și admirabilul *Om gol*, în care amintirea minunatei fete care a fost Bebs Delavrancea va rămîne într-o creațiune de mare adîncime psihologică. Procesul de posesiune a limbii (scriitorul e italian) și a meșteșugului stilistic se afirmă sigur.

DISCOBOLUL Întemeind împreună cu alți doi tineri scriitori, Ieronim Șerbu și Horia Liman, revista *Discobolul*, toți trei s-au afirmat în linia literaturii de analiză psihologică. Ieronim Șerbu a publicat o serie de nuvele mari *(Violul, Destine, Duel, Fiica zăpezilor, Flux și reflux)* toate solid și voluntar construite pe anumite teme psihologice, cu o tehnică sigură de sine și cu un meșteșug aproape precoce. Celălalt, Horia Liman, a debutat prin literatura pitorească din ghetto, dar a virat și el spre o literatură de analiză tot atît de densă ca și cea a tovarășului său *(Ventuza)*.

Din vol.: Eugen Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane* — 1900—1937, București, 1937.

Din:

CRITICE
ȘI
MEMORII

I. ALEXE PROCOPOVICI SAU „OMUL CARE N-A SCRIS NIMIC"

1. Alexe Procopovici sau „Omul care n-a scris nimic". 2. Alexe Procopovici sau „Omul care scrie". 3. Alexe Procopovici sau „Omul care se răzbună".

1. Secţia literară a Academiei Române a ales ca membru corespondent pe d. Alexe Procopovici. D. Alexe Procopovici ? Mă crezusem destul de orientat în scrisul românesc, dar mărturisesc că de existenţa d-lui Alexe Procopovici nu aflasem pînă ce n-am întrebat pe un bătrîn prieten al meu, originar din Bucovina şi membru al Academiei Române, care mi-a răspuns : d. Alexe Procopovici e un bărbat cam de 40 ani, profesor la un liceu din Cernăuţi ; de n-a scris nimic, nu înseamnă că n-ar fi putut scrie, ci numai că e un înţelept.

Să nu se supere d. Alexe Procopovici, deoarece nu voiesc să-l mîhnesc, tocmai acum în zilele mari ale unirii tuturor românilor ; îi presupun chiar o inimă nobilă şi un suflet generos, o minte luminată şi plină de roadele unor lungi lecturi şi adînci meditaţii ; de ar fi scris ceva i-aş fi recunoscut bucuros talent ; scriind nimic, îi recunosc geniu.

Printre altarele ridicate pe bătrîna Acropole tuturor zeilor Olimpului grecesc, tuturor zeilor Asiei barbare şi ai Egiptului, într-un veac de amestec al tuturor religiilor orientale, s-a găsit şi un mic altar în cinstea „zeilor necunoscuţi", fapt, din care recunoaştem subtila inteligenţă grecească. Zevs, Ares, Afrodita, Hermes, Poseidon ? Dar dacă mai există şi alţi zei ? Astarte, Cybela, Istar, zei şi zeiţe ai Siriei, ai Feniciei, ai Chaldeei, ai Persiei ? Dar dacă mai există şi alţi zei ? Isis, Osiris, Hor, Thot, Amon-Ra, şi toţi ceilalţi zei ai Egiptului cu capete de pisică, de crocodil sau de buhă ? Dar dacă mai există şi alţii ? Zeul nou al unei secte barbare din India cu capul de măgar ? Să ridicăm un altar şi lui Chrestos, dar dacă mai există şi alţi zei ? Cum să conjurăm puterile răufăcătoare ale

atîtor divinităţi, ce se desprind din lumea infinită a posibilităţilor ? Mărginită, mintea nu poate cuprinde tot divinul ce se ascunde pretutindeni în eterul de sus sau în firul de iarbă de jos. Dacă mai există vreun zeu, pe care nu l-a putut încă descoperi ? Şi atunci subtilul spirit grecesc a înălţat în plină Acropole, alături de Partenon, altarul „zeilor necunoscuţi". Închinăm şi noi aceste pagini geniului ce stă ascuns de patruzeci de ani în sufletul d-lui Alexe Procopovici din Cernăuţi.

Să nu se supere bunul frate bucovinean, deoarece într-însul nu vedem decît un simbol. Imaginaţia simpatică îl măreşte în proporţii uriaşe : în modestul profesor din Cernăuţi bănuim puteri latente neîntrecute, un suflet mare şi o inimă generoasă, isteţimea lui Ulise şi curajul lui Achile ; în modestul profesor bucovinean salutăm necunoscutul.

În miezul unei vieţi, din care s-au scuturat atîtea credinţe şi iluzii, ne simţim cuprinşi de un sentiment de adevărat misticism pentru geniul necunoscut al d-lui Alexe Procopovici şi pentru toate geniile necunoscute, pe care le-a ales sau le va alege Academia Română în sînul ei cald.

Cum nutresc o veche veneraţie pentru Academia noastră ca şi pentru toate Academiile din lume m-am închinat întotdeauna anticipat în faţa felului lor de a judeca şi de a alege dar niciodată n-am putut-o aproba cu mai multă convingere decît cînd a ales în gremiul ei pe cel mai valoros dintre români ; pe omul care n-a scris nimic... A nu scrie nimic... ce mare merit !... A fi o albă pagină de hîrtie, plină de făgăduieli, o candidă conştiinţă, un suflet imaculat, pămîntul plin de toate semînţele posibilităţilor, cortina ce stă gata să se ridice peste un spectacol feeric, a fi totdeauna mîine şi niciodată azi şi, mai ales, niciodată îngrozitorul ieri, ce minunată situaţie pentru un favorit al zeilor şi al Academiilor. A nu putea fi criticat, pentru că n-ai păcătuit niciodată, a putea umbla prin lume cu pieptul deschis ca un cavaler fără pată şi fără reproş, înfruntînd hula imposibilă, ce admirabil şi preţios privilegiu ! Geniul necunoscut al d-lui Alexe Procopovici e vrednic de toate Academiile din lume.

2. Trebuie, totuşi, să revenim deoarece realitatea ne desminte. Visasem un Procopovici ideal şi dăm peste un Procopovici real. Imaginaţia entuziastă născocise un blînd visător ce-şi purta pasul lin printre secularii copaci ai parcului din Cernăuţi, un mare dezabuzat al tuturor vanităţilor acestei lumi şi, mai ales, al vanităţii supreme de a înfrunta prin fragile rînduri înşirate pe o albă pagină de hîrtie, de a scoate strigătul trufaş al continuităţii în faţa neantului ce se cască dinaintea picioarelor. Să întinzi mîna lacomă după frumosul fugar şi adevărul înşelător, ce lipsă de maturitate ! Să te străduieşti, cînd ai putea fi liniştit ; să alergi, cînd ai putea rămîne imobil ; să te trudeşti, cînd ai putea fi senina oglindă contemplativă a acestei lumi de nestatornicie, ce copilărie !

Vîrtejurile vieţii ne pot răpi, dar nu pot nimici şi visul din noi. Sînt ocnaşi ce au nostalgia minilor curate, laponi ce duc dorul soarelui ecuatorial. Prinşi în formidabila rotativă a hîrtiei tipărite, puteam visa deci la epoca idilică a unei omeniri ce nu cunoştea abuzul literei asasine... Din mormanul paginilor înnegrite am putut, astfel, plăsmui un Procopovici ideal : un filozof pătruns de zădărnicia scrisului, un tăinuitor al comorii gîndului. Din veneraţia ce am pentru înţelepciunea Academiei Române, i-am putut acorda un prisos de încredere, bănuind că a recunoscut în d. Alexe Procopovici, meritul cel mai rar într-o ţară de intensă producţie literară, meritul de a nu fi scris nimic. Pentru ce Academia ar recunoaşte numai meritul d-lui N. Iorga, muşcat de dintele zădărniciei de atîtea ori ? D. Iorga poate fi criticat în atîtea sute de cărţi şi în atîtea mii de articole ! Era vremea ca Academia să se pună la adăpostul reputaţiei imaculate a unui bărbat, rămas fără prihană pînă la o vîrstă, în care scăpăm, de obicei, de ispitele frivolităţii scrisului. Aşa am crezut... Iluzie ! deoarece realitatea ne-a dovedit că nici d. Procopovici, nici Academia n-au fost la înălţimea visului nostru şi că imaginaţia întrece natura.

Adevărul este cu mult mai trist. Cum d. Procopovici şi Academia Română ne-au frustrat idealul, îi dăm pe seama răzbunării publice şi, victime ale unui optimism şi idealism înşelător, ne vom supune unei adevărate umilinţe, lăsîndu-ne tulburaţi de apele bănuielii pesimiste. Căci alegerea d-lui Alexe Procopovici la Academie nu e o mistică logodnă cu tînărul domn al paginilor albe, ci numai legitimarea unei legături mai

vechi. Aflăm de abia acum că în *Memoriile* secției literare a Academiei d. Procopovici a tratat despre „nazalele și rotacismul în limba română". Probleme grave, gravă prezumțiune. Activitatea literară și științifică a d-lui Procopovici s-a oprit aci, dar ajunge pentru ca d. Procopovici să nu mai fie un imaculat și un simbol, ci un mediocru mîzgîlitor de hîrtie — ca oricare din noi. Prin faptul că a păcătuit numai o singură dată, nu înseamnă că e mai puțin vinovat ci, dimpotrivă, dovedește o insuficiență, deoarece nu voința i-a lipsit, ci putința. În locul superbei superiorități a omului ce ne disprețuiește cu nimicul scrisului nostru caduc, vedem numai gestul mărunt al unui pitic ce nu poate urca munții înalți. Greșim poate. Voim să năruim idolii născociți de imaginația generoasă ; pe cît ne descopeream de bucuros în fața geniului necunoscut al d-lui Procopovici de la Cernăuți, pe atît întoarcem spatele cu deziluzie autorului „rotacismului în limba română".

În înșelarea speranței de a vedea în d. Procopovici un erou carlylian al vremilor noastre de maculatură literară, ne temem, totuși, că trebuie să vedem în modestul profesor de la Cernăuți un alt simbol... În perspectiva celor două universități de la Cluj și de la Cernăuți, au început să se arate palidele umbre ale cîtorva modești profesori care, ca și d-l Procopovici se agită cu paginile unor broșurele despre „rotacism", sau cu vreo monografie asupra vreunui ilustru răposat. Acești vrednici bărbați de știință își închipuie că universitățile sînt instituții regionale și nu instituții ce îmbrățișează cultura unui neam întreg, unit. Nu știm dacă d. Procopovici e dintre acești regionaliști culturali și, fiindcă ne-am grăbit, văzînd într-însul un geniu necunoscut, nu voim să ne grăbim acum, considerîndu-l ca pe un simbol al unei noi primejdii, și apoi, ocupîndu-se cu „nazalele în limba română", d-sa s-a ocupat implicit și cu lungimea nasului omenesc.

1919

3. Au trecut de la entuziasmul meu șapte sau opt ani ; excesul admirației de atunci își găsește, în sfîrșit, pedeapsa în recensia (scoasă și în broșură), pe care d. Alexe Procopovici o face *Istoriei civilizației române moderne* în *Daco-Romania* (IV, 1926) ; „omul care n-a scris nimic" scrie deci și la studiul său asupra nazalelor adaugă încă 10 pagini de proză critică. Iluziile, pe care mi le pusesem odinioară în înțelepciunea filologului cernăuțean s-au spulberat cu desăvîrșire : d. Procopovici e ros nu numai de vanitatea literară a hîrtiei tipărite, ci și de ingratitudine : ca și d. Caracostea, d-sa îmi răsplătește prin nerecunoștință admirația și sforțarea de a-i crea o poziție privilegiată în planul existenței ideale, tot așa cum i-a creat-o d. Sextil Pușcariu în planul existenței bugetare... Opt ani și-a mestecat necazul de a-i fi inundat cu lumină prezența ignorată în sînul protecționismului bucovinean pînă s-a hotărît să muște din *Istoria civilizației române moderne*. Nu s-ar putea zice că, abia creat, s-a și răzbunat împotriva celui ce l-a creat : răbdarea d-lui Procopovici e incontestabilă.

Dar stranie idee trebuie să-și facă d.Sextil Pușcariu despre *Dacormania* sa de a lăsat sau a însărcinat, poate, pe d. Procopovici, filologul nazal de la Cernăuți, să scrie despre *Istoria civilizației române moderne*, adică a lăsat un om a cărui inteligență literară nu trece peste *Evanghelia cu învățătură* din 1581 a diaconului Coresi sau peste *Catechismul lutheran* de la Sibiu din 1544, să se rostească în voie despre o lucrare, în care sînt puse și dezbătute atît de multe și de actuale probleme sociologice : *Cartea cu învățătură* a diaconului Coresi și problemele materialismului istoric al lui Marx, Engels, Bernstein sau Loria ; studiul „nazalelor" și teoria mutațiilor a lui Hugo de Vries ; *Catechismul lutheran* de la Sibiu și concepția solidaristă a lui Kant și Locke sau idealismul social al lui Condorcet, Auguste Comte, John Stuart Mill, Lazarus sau Lotze ! ! Iată în ce regiuni s-a avîntat ingratitudinea filologului cernăuțean, cu o lectură ce nu depășește veacul al XVI,

în care am exaltat, totuşi, odinioară înţelepciunea sublimă a meditaţiei asupra lungimii nasului său lipsită de nevoia transmiterii ei şi contemporanilor. Căci, dacă Anaxagora a văzut superioritatea omului asupra celorlalte dobitoace în prezenţa mîinilor, prin apariţia d-lui Procopovici, de la Cernăuţi, eu concepusem odinioară posibilitatea existenţei unei spiritualităţi dezlegate de necesitatea realizării în materie fatal vulgară.

1927

Din *Critice*, V, Bucureşti, „Ancora", 1928, f. 101—109.

CEI TREI CARAGIALE : ION, LUCA ŞI MATEI

Deşi ar fi putut fi strivit de moştenirea lui Ion, Luca o purta cu destulă sprinteneală pe umerii tineri. Nu-i impunea ; îndrăzneala obişnuită a vîrstei îl împingea chiar spre o atitudine de liberă critică. Nu s-ar putea spune, totuşi, că Luca era detractorul lui Ion, dar, cu siguranţă, literatura tatălui întîmpina rezerva fiului. Fără a-i fi potrivnic, n-o privea cu îngăduinţă şi mai ales nu dorea să o continue. Gestul, ce stăruia prea vădit în a zdrobi tiparul părintesc, oricît ar fi fost de supărător, închidea în el şi o intenţie de progres. Diferenţierea, ce e dreptul, nu presupune numaidecît progresul, dar porneşte dintr-o iluzie folositoare, pe care nu e bine să o speriem.

*

* *

În fizionomia morală a fiului se simţea, totuşi, moştenirea tatălui, abătută însă de la scopurile ei înalte. O mare inteligenţă de suprafaţă, ce prindea, reţinea, dar nu adîncea ; o memorie uimitoare îi transformase mintea într-un repertoriu de cunoştinţe disparate ; vorbea mai multe limbi şi citea cărţile cele mai felurite. Inteligenţa nu mergea însă la esenţial, iar memoria nu era organizată, ci se mărginea doar în domeniul faptului divers. Trecută în artă, o astfel de alcătuire sufletească nu putea duce decît la romanul *Nevinovăţii viclene*, adică la tirania amănuntului întîmplător. Curiozitatea nestăpînită nu alege, iar lipsa de organizare lunecă la simplă aglomerare. Frîna părintească se rupsese ; acelaşi, în fond, instinctul artistic umbla rătăcind în pădurea amănuntelor neconvergente.

Omul, care împinsese pînă la extrem arta de a concentra şi de a mărgini viaţa în linii elementare şi expresive, nu s-ar fi recunoscut în urmaşul disolut, după cum avarul nu se re-

cunoaşte în fiul risipitor. Luca împrăştia economiile lui Ion, fără alegere şi fără intuiţia scopului ultim.

* * *

Bătrînul meşter împinsese dragostea verbală pînă la măsuri neobişnuite ; şlefuind vorbele, le redusese la rolul lor necesar în economia frazei. Tînărul moştenise şi el idolatria cuvîntului, nu însă în noţiunea, ci în sonoritatea lui. Estetica lui Ion mergea la întrebuinţarea termenilor proprii şi la suprimarea calificaţiei lirice ; de esenţă alexandrinică, estetica fiului ducea, dimpotrivă, la cultul sonorităţii pure. Prin sugestia unei psalmodieri monotone, *Stanţele* lui Luca îşi creau, la lectura în cercul „Sburătorului", o atmosferă ce impresiona fără să reziste analizei logice ; efecte de virtuozitate verbală, în care arhaismele culese din dicţionarul lui Cihac puneau o notă gravă.

* * *

Paradoxal ca şi Ion, paradoxul lui nu era susţinut de verva uluitoare a bătrînului ; nici tinereţea nu-i dădea, de altfel, libertatea mişcării ; prestigiul numelui şi inteligenţa îl făceau îndrăzneţ, dar lipsa de autoritate personală îi stînjenea mijloacele. Paradoxele lui literare se desfăşurau rece ; le formula fără a le putea susţine ; deşi nu înfrunta discuţia, tînărul nu se lăsa totuşi biruit de bunul simţ ; nu avea nici o constrîngere în faţa evidenţei. Şi aici arta bătrînului de a însufleţi cele mai îndrăznete paradoxe, din simplă nevoie sportivă, prin dialectică, fantezie, poezie, decăzuse la o simplă atitudine mecanică.

* * *

Dacă Luca a murit prea de timpuriu pentru a lăsa în amintirea noastră altceva decît o schiţă de om şi de scriitor, Matei, fiul mai mare, mort în vîrstă de cincizeci de ani, a trăit îndeajuns pentru a-şi rotunji personalitatea chiar dacă n-a realizat-o într-o operă literară la înălţimea bogăţiei ei. Căci de

la Ion, Matei moştenise ceea ce, considerat numai în rezultate, se numeşte sterilitate, iar, privit şi în cauze, ia numele de înaltă conştiinţă artistică. O conştiinţă şi încă una mare au avut, desigur, amîndoi ; dar conştiinţa nu explică totul, întrucît cei mai de seamă artişti, Shakespeare, Goethe, Molière, Tolstoi, Balzac, Hugo, au fost productivi. Originea sterilităţii stă mai probabil în natura instrumentului psihic, în lipsa de îmbucare a cine ştie căror resorturi. Aprig în critica societăţii în care a trăit, bătrînul i s-a adaptat totuşi cu exces ; inconformismul lui teoretic s-a dovedit că a păcătuit prin conformism practic, făcîndu-l să-şi risipească marile lui facultăţi intelectuale, fantezie, putere creatoare, în sociabilitatea exagerată a unui popular „nenea Iancu", în arta pentru artă a dialecticei pure, în construcţiile de o clipă ale monoloagelor sale între mai mulţi. Încovoiat apoi pe hîrtie, cuvîntul volatil îl speria şi nu i se supunea decît cu trudă... La Matei, combustiunea forţelor sufleteşti s-a făcut întrucîtva altfel. Nu moştenise nimic din sociabilitatea, din nevoia de a fi în tovărăşie numeroasă, în continuă reprezentaţie, din verva tatălui său risipită în faţa unei galerii mute de admiraţie. Era mai mult un nesociabil, un singuratic, cu aparenţe ursuze şi posomorîte. Numai între prieteni, în intimitate, reapărea demonul părintesc al elocinţei şi al paradoxului. Ca şi la bătrînul Ion, ca şi la fratele său Luca, la temelia minţii lui Matei stăpînea o memorie uluitoare şi dezordonată de autodidact fără alegere, cu apucături enciclopedice, dar mai ales îndreptată în domeniul trecutului şi al inutilului. Inconformismul lui nu era numai teoretic ca la tatăl său, ci integral. Matei n-a fost numai un revoltat, ci şi un învins ; inactual, se refugiase în studii himerice, în heraldică, în miniatură, în genealogie, în tot ce-l putea îndepărta din ritmul prezentului. Încă de mult îşi creiase un personagiu exterior şi interior, izolat şi singular ; nu ştiu întrucît şi-l studia, dar îl realizase definitiv. Închis în el, cu aerele zbîrlite ale unui arici retractat, cu absenţă distantă, cu rîie fanariotă acoperită de blazon bizantin, împăunat chiar în vremea cînd era silit să apară fără cea mai simplă decenţă vestimentară, ceremonios şi protocolar, timid pentru că era orgolios peste măsură, sau orgolios ca să nu pară prea timid, cu fumuri nobilitare împrăştiate din pipele iluziei, cu

preocupări de lucruri rare, subtile şi inutile, cu risipă de cunoştinţe prezentate sub forma paradoxului mistificator al tatălui său, în faţa cărora competenţa oricui amuţea, — Matei realizase un personaj, pe care el îl voia numai aristocratic, deşi era mai mult curios, ciudat, punct de plecare al unor legende, în care, poate, mitomania lui esenţială se satisfăcea.

În artă, în afară de sterilitate sau înaltă conştiinţă artistică, el moştenise de la tatăl său şi cultul formei, dragostea cuvîntului ; dar chipul, în care-şi manifesta această pasiune îl apropia mai mult de Luca decît de Ion şi de expresia acestuia incizivă, sobră, dură, prozaică şi, mai presus de orice, proprie. Împotriva liniei părinteşti, dar ca şi frate-său, Matei a fost un poet liric : pe cînd însă la Luca lirismul se rezolva în jonglerii verbale, la dînsul, el se revărsa în pînza unei proze bogate, evocatoare şi cadenţate. Printr-o ciudată alcătuire a sufletului şi prin prăpastia ce se sapă adese între om şi artist, după ce-şi risipea fantezia într-o elocinţă şi vervă, despre care toţi contemporanii ne pomenesc şi acum cu admiraţie, cuprins de panică, Ion amuţea brusc în faţa foaiei de hîrtie, ca unii bărbaţi întreprinzători ce îngălbenesc pe neaşteptate dinaintea gestului erotic decisiv ; nu-şi găsea cuvîntul decît în sudoare şi spaimă ; pe cînd, dimpotrivă, după ce tăcea ursuz în toate limbile pămîntului, Matei îşi revărsa gîndul în coada rotită de păun a unei proze pline de culori schimbătoare, unduioasă ca un părîu de munte cu o patetică elocinţă sentimentală... Poate că pe hîrtie cuvintele îi veneau tot aşa de greu ca şi lui Ion, dar ele nu ne mai par înţepenite, izolate, inscripţii săpate în piatră, ci zboară într-o muzică uşoară de o căldură cuceritoare. Nu ştiu dacă e la mijloc numai prestigiul artei, care trezeşte iluzia elocinţei, sau aşa era însăşi natura intimă a scriitorului ; chiar dacă ar fi numai o aparenţă, pentru noi e singura valabilă. Arta şi nu viaţa durează. Arta lui Matei s-a fixat într-o singură carte, *Craii de Curtea-Veche*, făcută din incantaţie, din culoare, din pitoresc, adică din tot ceea ce nu găseşti la tatăl său ; paletă descriptivă bogată ; ton evocator, larg muzical ; fîlfîit de eşarfe multicolore ; proză plină şi de suavităţi poetice dar şi de miresmele maidanelor părinteşti ; vocabular, cînd arhaic, ca la fratele său Luca, cînd voit împlîntat în trivial, într-un cuvînt, cu destule ele-

mente de luxură şi de dizolvare ca, de altfel, întreaga atmosferă morală a cărţii ; operă rară de povestitor liric şi de mare artist, cu toate semnele unei decadenţe evidente.

*

* *

Realismul satiric şi viguros, inconformismul teoretic, incizivitatea de expresie a tatălui s-au rezolvat, astfel, în lirismul difuz şi gongoric al tînărului Luca, mort înainte de a-şi fi conturat personalitatea, şi în brocarturile veneţiene ale prozei somptuoase, lirice, evocatoare, cu sclipiri de putregai şi cu tulburătoare miasme de descompunere sufletească, ale lui Matei. Iată destinul literar al acestei dinastii de evanghelişti, — încheiată ireversibil zilele trecute.

Memorii, III, Bucureşti, „Adevărul", f.a. (1937— ?), p. 13—19.

PISICA

Fără rasă şi genealogie, de un alb onest şi comun, uşor pătat ; cap frumos, deştept, dincolo de tipul obişnuit al speciei. Pisica e desfătarea tuturor copiilor : practică jocul cu dezinteresarea artei pentru artă ; flexibilitatea musculară îi dă putinţa mişcărilor elastice şi complicate, naturale şi graţioase totuşi. Prestigiul sprintenelei fizice trece asupra moralului : pisica e privită ca deşteaptă. Viclenia cu care îşi pîndeşte victima, mai ales păsările din copac, vegherea aţintită ceasuri întregi, luînd imobilitatea locului, străbătută doar de fosforescenţa ochilor, scîncetul surd cu care le imită ciripitul, frenezia convulsivă a trupului stăpînit de poftă, mijloace mari puse în slujba unui singur ţel, le au şi alte dobitoace cu o inteligenţă ce nu trece peste instinctele vitale. Pisica le depăşeşte însă prin disponibilitatea pentru joc. Nu prinde şoarecele numai împinsă de foame, ci şi din nevoia sportivă a vînătoarei. Înainte de a-l mînca, îl vlăgueşte de puteri, desfătîndu-se cu o cruzime, graţioasă de altfel, cu victima terorizată de spaima morţii, necunoscută de nici un animal, în afară de om, născocitorul circurilor, al luptelor de tauri sau de cocoşi, al „grădinii supliciilor", într-un cuvînt, al voluptăţii scoase din durere.

Cu toată elasticitatea ei fizică, pisica e un animal mai mult somnolent, leneş şi indiferent. Copiii o preferă totuşi pentru capacitatea ei de joc ; femeile, pentru că le seamănă ; cărturarii, găsesc într-însa un tovarăş tăcut, decorativ, podoabă hieratică a bibliotecii. Seara se strînge sub becul biroului aprins, răsfăţîndu-şi muşchiul alb al trupului pe albeaţa hîrtiei, greu zmulsă de sub greutatea ei inertă ; mîngîiată, ritmează în torsul ei scîrţîitul peniţei şi depănatul gîndului. Dragoste de om, nevoie de tovărăşie, sentiment de recunoştinţă ? Nu. Nevoie de căldură şi de răsfăţ. Vara, se face nevăzută în răcoarea întunecoasă a divanului.

Frumoase sau urîte, deştepte sau proaste, de rasă sau comune, blînde sau rele, pe toate le chinuie la fel mizeria revoluţiei fiziologice. Crescută de pui, frumoasă şi indolentă, o Angora de rasă pură, şi-a primblat mulţi ani prin birou uriaşa-i coadă cenuşie cu graţii solemne de sultană indiferentă ; vara, în orăşelul natal, era păzită să nu scape în jungla peluzii, a tuturor dobitoacelor naturii lăsate în libertate, a cîinilor agresivi, a pisoilor ce se fugăreau acrobatic în vîrful brazilor, a curcanilor înfoiaţi, a cocoşilor războinici ; destinată leneşii pavane dintre birou şi divan, instinctul o mînă totuşi într-o noapte pe fereastră, şi, izbăvită în sfîrşit, îşi ispăşi imprudenţa prematură în ghearele cîinelui aprig din curte, ce nu-i înţelesese apariţia exotică încurcată în voluta cozii uriaşe. Dragostea nu e o stare sufletească, o atitudine poetică, ci un instinct fioros, implacabil, o boală a trupului ce le scurmă măruntaiele, le face să geamă, să plîngă, să se rostogolească sub biciul demonic al frenezieî : obiect de reflecţie şi de milă faţă de legile inexorabile ale feminităţii.

În afară de viclenia instinctelor şi de elasticitatea muşchilor, pisica nu are adevărata inteligenţă şi nici însuşirile morale ale cîinelui. Nu intră în intimitatea omului, dincolo de interes ; nu cunoaşte credinţa, afecţia, recunoştinţa. Se lasă mîngîiată dar fără iniţiativă ; n-arată nici o mulţumire pentru dragostea şi grija ce i se poartă. Cînd stăpînul se întoarce după o lipsă mai îndelungată, cîinele îi sare voios înainte şi-i dovedeşte zgomotos bucuria ; pisica e indiferentă ; în ochi nu-i tresare nici măcar semnul recunoaşterii, aşteaptă să i se aprindă becul de pe birou ca să se întindă la căldură ; dacă o mîngîi, toarce pentru a-şi îngîna somnul şi nu ca să legene ritmul gîndului scriitorului, cum se crede.

Aquaforte (*Memorii*, IV), Bucureşti, „Ed. Contemporană", 1942, p. 41—43.

PSIHOLOGIA SNOBISMULUI

Limitată de obicei în ordinea socială, noţiunea snobismului e mult mai largă : admiraţia pentru tot ce e la modă. Lumea snobă, în aprecierea populară, este lumea celor ce trăiesc în atmosfera unor prejudecăţi sociale, de castă, a unor precăderi cuvenite naşterii sau situaţiilor, a unui cod de viaţă strict reglementat de ierarhii şi atitudini considerate ca nobile, fără distincţie între cei ce s-au trezit înăuntrul acestei vieţi de protocol şi cei ce o admiră, tînjesc după ea şi se silesc chiar să-i exagereze disciplinile. Confuzie între obiect şi imitaţia lui.

A trăi în cadrul în care te-ai născut nu e snobism, ci un fel natural de a fi întrucît există mai multe feluri de a trăi deopotrivă de autentice. În sînul micii burghezii, în viaţă periferică a mahalalelor, în ordinul naţional şi internaţional al apaşilor şi chiar în cenobitismul puşcăriaşilor domnesc anumite norme de conducere, un „cod" poate tot atît de strict ca şi protocolul curţilor regale, un fel determinat de a privi „onoarea" şi precăderile sociale, ale sexului, ale vîrstei, ale situaţiei, un limbagiu special, argotic ; dacă este altul, mai simplificat, mai rudimentar, şi, dacă, în parte, e al nostru, nu înseamnă că nu e înţepenit şi el în duritǎţi protocolare la fel de riguroase. A trăi numai în recepţii reglementate după ierarhii e tot atît de natural pentru unele clase sociale ca a petrece cu lăutari în umbrarele grădinilor de vară pentru altele.

A numi „snobă" viaţa văzută de pe trotuarul îngheţat prin geamurile sălilor de bal orbitoare de luminile policandrelor şi de juvaerurile femeilor reprezintă, în realitate, o formă de invidie. Snobismul nu e o stare naturală, ci una simulată ; el porneşte dintr-un sentiment de admiraţie excesivă, ce caută să se traducă în fapt, adică în imitaţie, prin atitudini de împrumut, de aparenţe, de eleganţe ce ascund rău realitatea, de etichete forţate tocmai pentru a masca lipsurile, într-o notă cu

atît mai stridentă cu cît i se simte mai mult absenţa autenticităţii.

Snobismul social e forma cea mai obişnuită şi mai recunoscută de oricine ; fiecare o poate arăta cu degetul de pe trotuar pe perinile moi ale limuzinelor. Sfera noţiunii snobismului este însă, de fapt, mult mai largă ; el se întinde în toate domeniile vieţii, tot atît de prezent şi de tenace şi în domeniul vieţii intelectuale, în literatură, în muzică, în pictură, şi chiar în filozofie. Toate formulele de artă sau conceptele filozofice, disparate, contradictorii, de la modernismul cel mai excesiv, pînă la primitivismul cel mai retrograd, ce pusese nu de mult în circulaţia modei tamtamul muzicei africane şi sculpturile în lemn ale negrilor, pot fi actualizate prin congruenţa anumitor influenţe din afară, şi deveni cultul unei întregi categorii de snobi, împrăştiaţi pe suprafaţa pămîntului, care laudă, exaltă, întreţin o atmosferă, şi, dacă sînt artişti, imită.

Atitudinea firească a omului simplu, rămas la starea lui naturală, nemolipsit de mode şi de molime sociale sau intelectuale, faţă de orice snobism, este de ostilitate, atitudine firească dinaintea simulaţiei, a schimei, a maimuţărelii. Deşi mai mult de pe urma snobismului social s-a îmbogăţit literatura satirică, nici celelalte forme n-au rămas nebiciuite. *Les femmes savantes* şi *Les précieuses ridicules* alcătuiesc, de pildă, elementele unei satire a snobismului intelectual al femeilor.

Prin lipsa lui de natural, snobismul nu putea fi, aşadar, privit decît cu ostilitate. Comicul ieşit din contrastul dintre fond şi formă, mai ales în domeniul socialului, constituie, după cum se ştie, materialul esenţial al literaturii noastre satirice, întrucît contrastul e mai puternic la noi decît în Apus. A privi snobismul numai prin latura artificialităţii, a imitaţiei, cu evidente accidente de la cea dintîi lipsă de supraveghere, ca o barbă falsă deslipită în plină acţiune dramatică, poate fi o atitudine global îndreptăţită, dar nu ţine seama şi de alte elemente importante în dezbaterea procesului snobismului.

Snobismul reprezintă, în realitate, un element apreciabil în dialectica progresului vieţii sociale, dar mai ales în ordinea intelectuală, artistică. Progresul nu iese din repetiţie, ci

are la punctul lui de plecare un act revoluționar, fie el cît de mic, „o invenție", un salt, o soluție de continuitate, pornite din inițiativa unui reformator social, religios, a unui mare om de știință sau mare artist ; el purcede, așadar, de la un act individual și nu colectiv, care cu cît e mai original, cu atît rămîne mai izolat de înțelegerea contemporanilor și e mai amenințat de a fi înăbușit de ostilitate sau de inaderență. Micul grup al adepților înțelegători nu reprezintă de cele mai multe ori o forță destul de dinamică pentru a frînge blocul dușmăniei, format prin simpla dialectică a vieții, dar mai ales imensa masă inertă a indiferenței ce nu vrea să fie tulburată din obiceiuri. Lăsat pe seama mijloacelor sale proprii, oricare i-ar fi forța de propulsiune, actul original n-ar putea aproape niciodată să se răspîndească fără intervenția snobismului dincolo de cercul restrîns al inițiaților. Pentru a lua un exemplu recent, dacă soarta teoriilor lui Einstein ar fi rămas numai pe seama celor în stare să le înțeleagă în amănunt, relativismul ar fi fost redus la existența obscură a unor note din revistele savante.

La nucleul specialiștilor a trebuit să se adaoge de timpuriu masa imensă a „snobilor", a simulanților, a celor ce s-au mulțumit cu rudimentele vulgarizate ale teoriilor lui Einstein, pentru a le da o mare difuziune și a le scoborî în public. Dacă intervenția snobismului în probleme abstracte se limitează numai la notorietate, în domeniul artei devine mult mai eficace, prin difuzarea formulelor înseși de artă.

Studiindu-se procesul răspîndirii tuturor inovațiilor în domeniul muzicii, al picturii, al literaturii, mai ales în veacul nostru și, prin urmare, procesul oricărui progres artistic, mecanismul lui se poate reduce la trei elemente inegal de esențiale dar necesare : actul individual al artistului original, Debussy, Mallarmé, Cézanne, Manet, Picasso, Rodin, Baudelaire etc., prin care se creează o nouă formulă estetică, individual sau din eforturile asociate ale unui grup, ale unei școli ; numărul restrîns al cunoscătorilor și al prețuitorilor acestor formule, critici, colecționatori sau chiar artiști ; și în sfîrșit marele număr al „snobilor" oricăror noutăți, simulanții inovațiilor, pe care le propagă apoi, creîndu-le un climat și dîndu-le o vitalitate ce le-ar fi lipsit altfel.

Deși pe fundamentul unei simulații admirative, care prin însuși faptul artificialității trezește și ostilitatea și atitudinea satirică a observatorului, snobismul reprezintă, așadar, un element necesar în dialectica progresului, mai ales în domeniul artei. Nu e o valoare pozitivă, de sine stătătoare, ci se mulțumește să stabilească în jurul formulelor noi un climat prielnic inovației. Lăsată pe seama propriei sale forțe propulsive, invenția originală ar expira înainte de a-și fi realizat destinul ; trecînd prin straturile bune conducătoare ale admirației snobe, ea se răspîndește pe o arie mult mai întinsă. Difuziune nu înseamnă, negreșit, viabilitate și multe din formulele răspîndite de snobism se dovedesc caduce și dispar după o scurtă notorietate. Valoarea stă în sine, în compoziția interioară a formulei noi ; snobismul nu e decît un element exterior de ajutorare, de difuziune, prezent la punctul de origine al tuturor marilor curente artistice, impresionismul, pointilismul, cubismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul sau chiar la baza difuziunii muzicii wagneriene sau a impresionismului muzical al lui Debussy, formule de valoare inegală, unele dispărute chiar, ajutate în propaganda lor de snobism cu profit pentru evoluția civilizației.

Am formulat încă de mult o lege psihologică a simulării-stimulării, afirmînd prin ea valoarea de stimulare și deci de progres a oricărei simulări. La Rochefoucauld recunoscuse în ipocrizie un omagiu al viciului adus virtuții, întrucît ca orice simulare, conține și ea un element de recunoaștere a superiorității morale a obiectului imitat fie numai și prin elementele lui exterioare. Prin însuși faptul ipocriziei sale, Tartuffe dovedește recunoașterea în virtute, în generozitate, în dezinteresare, în pietate a unei valori. Neputîndu-și-le însuși, el caută să le imite. Sub aspectul moral și al progresului vieții sociale, ipocrizia constituie, prin urmare, un pas dincolo de cinism, care neagă principial primatul virtuții și o înfruntă deschis. Dacă Tartuffe nu e numai ridicol ci și odios se datorește faptului că Molière a vrut să-și împingă eroul pînă la ultimele lui concluzii ; în genere însă, procesul psihologic al simulației e altul. Deși nu pleacă din fondul viu al sufletului, și nu e, prin urmare, o realitate sufletească, deși se mărginește la imitarea elementelor superficiale, practicarea continuă a simulației

aduce cu timpul contractarea unor deprinderi ce nu rămîn fără repercusiuni sufleteşti, ci se transformă în acţiuni, care, indiferent de realitatea de unde pleacă, nu sînt lipsite de utilitate. Cazul ipocriziei ce caută în simulare numai o armă mai puternică pentru a-şi ajunge scopurile egoiste există negreşit : e cazul tratat de Molière. Alături de dînsul şi cu mult mai răspîndit e însă cazul ipocriziei ce se sileşte să-şi ascundă asperităţile de caracter, răutatea, calomnia, violenţa, lipsa de generozitate şi de omenie printr-o serie de atitudini onctuoase, prin gingăşii sentimentale mieroase, prin laude grăbite să se reverse, creînd, astfel, o atmosferă, dacă nu plăcută, cel puţin suportabilă, prin prezenţa elementului convenţional, fără de care caracterele se ciocnesc prea brutal şi se rănesc. Simulaţiile succesive şi continui sfîrşesc prin a constitui aproape un climat moral, cu posibilităţi de a provoca şi stări sufleteşti reale şi acţiuni binefăcătoare.

Aguaforte (ed. cit.), p. 402—408.

RĂSPUNSUL LUI E. LOVINESCU LA MANIFESTUL „CERCULUI LITERAR" DIN SIBIU *

Domnilor,

N-aş putea începe înainte de a vă mulţumi pentru scrisoarea deschisă ce mi-aţi adresat prin coloanele ziarului *Viaţa* în numele *Cercului literar din Sibiu*, despre a cărui activitate paralelă cu acţiunea mea am luat cunoştinţă încă mai de mult. A reduce scrisoarea dvs. la măsura unui gest omagial adresat persoanei mele, fie chiar privită prin elementul ei reprezentativ în dezbaterile literare de ieri şi de azi, ar însemna a o micşora la schimbul unei recunoaşteri din partea dvs. şi a unei gratitudini din partea mea ce nu pot interesa pe cititor. Nu e în dorinţa noastră comună de a aduce în piaţa publică chestiuni de domeniul privat.

Scrisoarea dvs., a unei tinere colectivităţi, din care aproape nimeni nu mi-i cunoscut personal, nu are însă un caracter de omagiu pentru o activitate sau pentru o ultimă carte — e vorba de *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică*, ci e un „manifest", care afirmînd o atitudine de o pondere şi, mai ales, de o gravitate, în ce vă priveşte, deosebite, merită să intre în discuţia publică. Iată pentru ce nu vă răspund pe calea gratitudinii personale, fără importanţă, ci a dezbaterii principiale.

*

Problema disocierii esteticului din orice simbioză, fie ea cît de însemnată, culturală sau naţională, este pusă în „manifestul" dvs. cu atîta luciditate şi conştiinţă nu numai a conţinutului ei, ci şi a consecinţelor incalculabile şi pentru destinele literaturii noastre şi pentru cele ale d-voastră în particular ca publicişti abia iniţiaţi în arena discuţiilor literare, încît merită

* Manifestul a apărut în ziarul *Viaţa*, la 13 mai 1943, iar răspunsul la 28 mai acelaşi an.

să fie întîmpinată cu un sentiment de recunoaștere. Nu veniți ca beneficiarii unei lupte cîștigate ; nu sînteți oaspeții nepoftiți ai unei mese întinse pentru alții. Avînd sentimentul riscului ce vă așteaptă, meritul este cu atît mai mare cu cît instinctul de conservare înnăscut sub nobile aparențe imprimă penele cele mai alese ale generației ce vă precedă într-o poziție de expectativă și de prudență : e criza vîrstei de patruzeci de ani, cînd omul începe să se gîndească mai bucuros la acoperiș și la rotunjire decît la inițiative riscante. Volumul meu ultim *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* n-avea numai scopul de a pune problema autonomizării esteticului în evoluția ei de la T. Maiorescu însuși și în de-a lungul celor trei generații postmaioresciene, ci și de a trezi în cea de a treia generație postmaioresciană o conștiință mai activă a solidarității ei în fața primejdiei comune și un sentiment mai militant ce scoate pe om din deliciile unei Capue înșelătoare pentru a-l scoborî în tranșeea lui ideologică. După primele impresii se pare că m-am înșelat în așteptările mele, exceptînd, firește, ca totdeauna, pe d. Pompiliu Constantinescu, autorul atîtor admirabile articole din *Vremea*, în care problema e văzută în toată nuditatea ei dramatică și reactualizată într-un spirit de virilitate ofensivă.

*

Preocuparea oamenilor maturi merge spre urmași ; de la a treia generație, fermă prin unanimitatea ei ideologică, dacă nu și prin valoare combativă, era legitim să caut cu privirea elementele posibile ale constituirii celei de a patra generații. Criticii se formează greu ; ei nu se afirmă categoric decît în jurul vîrstei de 40 de ani. Deși, cu acea caracteristică prematuritate fără evoluție, T. Maiorescu scrisese *O cercetare...* la 27 de ani și *Direcția nouă* la 32 de ani, punînd astfel bazele criticii noastre estetice cu mult înainte de vîrsta sorocită, nu trebuie, totuși, uitat că chiar și la acest om cristalizat, puritatea conceptului estetic nu s-a fixat definitiv decît în articolele asupra lui Caragiale și Eminescu, adică după ce depășise 45 de ani.

În căutarea febrilă cu care am urmărit totdeauna fie măcar și promisiunea vagă a unor valori noi, tinere în toate domeniile expresiei artistice, am căutat și în domeniul criticei estetice : mai categoric spus, am adulmecat elementele celei de a patra generații postmaioresciene, care să ducă mai departe acțiunea pornită acum șaptezeci de ani, ținînd piept unei publicistice critice pline de confuzii și de contaminări, care, dacă de la dispariția lui N. Iorga, nu mai are un reprezentant de mare autoritate științifică și culturală, se multiplică totuși și se organizează chiar sub ochii noștri, ca aparențe științifice, sub forma unei critice etnografice și folclorice, în care toate fenomenele estetice ale literaturii noastre sînt interpretate și evaluate numai prin aderența lor reală sau închipuită cu etosul și etnosul românesc, din care se alcătuiește un fel de mit... Am nutrit acum un an speranța de a fi descoperit aici, la noi, cîțiva tineri bine orientați esteticește și pe cale de a se forma serios pentru o meserie, care cere probitate, conștiință profesională, dar și o mare cultură. Posibilitățile ce le dă presa bucureșteană începătorilor de a deveni dintr-o dată deținători de cronice fixe cu iluzia că pot face și desface reputații literare, le-a deformat repede atitudinea zeloasă, atentă, față de fenomenul estetic și de scriitori într-o atitudine pamfletară, căutînd efecte de stil în expresia bombastică și colorată. Așteptarea rămîne așadar, suspendată deocamdată pînă la noi semne.

Iată pentru ce, domnilor semnatari ai „manifestului" *Cercului literar din Sibiu*, mesagiul dvs. mi-e cu deosebire de prețios, și mi-a produs o bucurie cu atît mai mare cu cît venea în chip mai neașteptat de la tineri publiciști necunoscuți personal, și dintr-un loc, din Ardeal, unde confuziile, pe care le combătea T. Maiorescu acum șaptezeci de ani și eu însumi de vreo patruzeci de ani, intră în însăși plămada unei alcătuiri sufletești cu mari justificări istorice în trecut, dar fără îndreptățirea legitimă de a se perpetua peste necesitatea momentului care nu mai cere ca noțiunea esteticului să fie subestimată noțiunii etnicului și culturalului ; dintr-o parte a țării care se vrea încă regională, sămănătoristă, naționalistă, culturală și de loc ori indiferent estetică. Afirmația dvs. dîrză de a voi s-o rupeți sufletește cu un astfel de climat neprielnic liberei evoluții a conceptului estetic și a eliberării lui de sub

hipoteci inacceptabile vă face o cinste cu atît mai deosebită cu cît păreţi a avea conştiinţa temerităţii gestului şi a primejdiei ce poate conţine pentru fiecare din d-voastră.

Ideea autonomiei esteticului, după cum ştiţi, e o idee atît de simplă şi de lichidată de elementele ei de controversă, încît nu mai are vreo actualitate în nici una din ţările occidentale de veche cultură şi ea nu se mai pune nicăieri. La noi, dimpotrivă, nu numai că s-a pus de la începuturile noastre literare, dar se pune şi azi cu actualitate incomparabil mai sporită decît pe timpul lui T. Maiorescu, pînă a face irespirabilă atmosfera necesară liberei creaţii artistice. Pentru afirmarea mai mult teoretic decît faptic a acestui principiu de autonomie, un om de mare cultură şi de mare autoritate morală şi socială, ca T. Maiorescu, rector de Universitate la 24 de ani, membru fondator al Academiei Române la 26 de ani, ministru la 32 de ani, a suferit zeci de ani atacurile înverşunate ale unei prese dezlănţuite (în bună parte ardelene) ce-l tratau de cosmopolit, de deznaţionalizat, de germanizat, de om vîndut evreilor, pînă într-atît încît i s-a contestat şi dreptul de a fi validat în Parlamentul, în care fusese ales, ca reprezentînd principii „abjecte" streine şi antinaţionale. Despre mine ce v-aş putea spune ca să nu ştiţi ? Eu n-am jucat nici un rol politic sau cultural şi încă din tinereţe am renunţat de bună voie şi bucuros la o carieră totuşi legitimă, numai pentru a mă putea consacra unei activităţi critice libere de orice constrîngere morală, căreia dv. îi aduceţi astăzi o undă de simpatie şi de stimă măgulitoare. După o muncă de 40 de ani, ce ar putea impune oarecare consideraţie prin continuitatea şi dezinteresarea ei notorie, mă văd la fel de descoperit tuturor atacurilor îndîrjiţilor sau începătorilor ca şi în debuturile mele, am rămas un deznaţionalizat. Acum un an, în revista *Convorbiri literare*, unde m-am străduit odinioară atîta vreme, şi pe al căror spirit „major" am pretenţia de a-l continua, am citit articolul unui tînăr, de al cărui nume auzeam întîia oară, susţinînd că în momentele de faţă, cînd pier atîţia eroi pe stepele Rusiei, oameni primejdioşi literaturii noastre naţionale ca

mine ar trebui puşi la zid şi împuşcaţi. Iată ce vă aşteaptă pe calea pe care aţi apucat.

*

Să fiţi oare dv. elementele tinere, din care se va selecta a patra generaţie postmaioresciană de apărători ai autonomiei esteticului ? Cum vă răspund dintr-un sanatoriu, ochii mei s-ar închide bucuroşi peste aceste zori fericite.

E. Lovinescu
(1943)

DOMNULE LOVINESCU

Titlul fiind prea lung pentru încăperea mea de hîrtie, n-am putut să zic Iubite Domnule Lovinescu, ridicînd din călimară condeiul. M-am pomenit că trebuie să-ţi zic „Iubite" fără să mă gîndesc ; de ce-aş lăsa să-mi refuze judecata, care se interpune prea des între spontaneităţile inimii şi realităţii, darea pe faţă a unui sentiment adevărat ?

Am citit răspunsul Domniei Tale, adresat unui cerc de intelectuali din Sibiu şi am aflat din el că-l scrii dintr-un sanatoriu. Ce să mă ascund ? Am luat informaţii şi am aflat că erai în momentul unei intervenţii chirurgicale. Îmi dai voie să-ţi mărturisesc aici că sunt emoţionat ? Mult mai adînc decît ai putea să presupui din atitudinea mea rezervată faţă de atitudinea d-tale literară.

Întîia mea mişcare a fost către condei : trebuie să-i scriu numaidecît, mi-a spus inima, care înfăţişează în noi pe văduva şi maica plînsă. Dar am şovăit întîi, de teamă să nu licărească prin slovele mele senzaţia pe care am avut-o şi eu acum patru ani, cînd prietenii încercînd să mă consoleze, încremenit în pat, povesteau la căpătîiul meu anecdote şi hazuri lăcrimînd. Unul, trebuia să rîdă în hohote la un final hilar şi a plîns, cu ochii îngropaţi în batistă. Cîteva luni refuzasem să mă mai uit în oglindă şi atunci am cerut-o să mă văd. Nu m-am recunoscut şi i-am spus prietenului meu : ai dreptate, mi se pare că s-a isprăvit.

Îţi scrie, iubite Domnule Lovinescu, şi bolnavul de atunci în omul de astăzi, înviat — şi-ţi scrie şi simţămîntul meu de preţuire tăcută pentru o strădanie neclintită de 40 de ani, consacraţi celei mai subiective dintre munci. Dumneata n-ai cunoscut nici o plăcere în afară de atelier, din care ai făcut un salon deschis, unic la noi, o şcoală de eleganţă şi un cămin primitor, care pe unii răzleţi, descurajaţi şi în conflict cu viaţa, i-a împiedicat în secunda gravă a deznădejdei să se descumpănească.

M-a impresionat răbdarea Dumitale. Puteai să te dai uitării, şi să te laşi expropriat, mai avînd în calmul d-tale putinţa să te regăseşti şi să mai fii Dumneata. Te-am admirat că în zeci de ani de trecere prin ate-

lierul dumitale a sute de miri ai unei iluzii din care inoportunii şi indiscreţii nu cred să fi avut chiar Dumneata norocul să nu-ţi dezlîneze timpul, n-ai aruncat pe niciunul pe fereastră. Ai ascultat mii de manuscrise citite chiar de autori : nu cunosc mai mare calamitate. Ai acceptat în casa dumitale toată fauna literară, de oriunde venea şi ai domesticit-o cu aplicaţie de îmblînzitor, fără să tragi un singur glonţ de revolver. Şi toţi care au trecut prin cenaclu, chemat cu numele de „Sburătorul" au rămas pe toată viaţa cu o legănare delicată în fiinţa lor secretă şi cu o mireasmă, pe care nu au putut-o găsi nicăieri aiurea, cu o stare sufletească inefabilă, cu o duhovnicie.

Eu nu l-am cunoscut, Cocò, pe Eugen Lovinescu acolo. Am dat întîi de numele lui la Paris, pe urmă în cărţile lui. Întîia oară, mi se pare că l-am salutat eu. Nu cred că am vorbit amîndoi de şase ori, însă de vorbă n-am stat niciodată : o sfiială m-a ţinut departe de toţi contimporanii mei : teama de a nu-i cunoaşte mai mult decît trebuieşte. Trăim paralel şi murim fără să ne fi întîlnit. Cunoştinţa adevărată am făcut-o la leagănele copiilor noştri, acum 16 ani, între florile din Cişmigiu, ca nişte taţi, nu ca niscaiva scriitori. Copiii erau mai vii şi mai omeneşti ca literatura.

Mi-aduc aminte surîsul lui de atunci. Să-l luăm din amintire, Cocò, şi să ne apropiem cu el de bolnav. Să-i mîngîiem fruntea cu floarea lui de atunci, să se facă sănătos. Lui nu-i trebuie un medic, nici un admirator, îi trebuie un frate...

T. ARGHEZI : *Informaţia zilei*, nr. 501, 29 mai 1943, rubrica *Bilete de papagal.*

„Omul era într-adevăr frumos, plin de nobleţă fiziognomică. Închipuiţi-vă un atlet enorm, cu liniile însă rotunjite, berniniane, cu mască gigantică, efeminată şi suavă, cu ochii fără scîntei, indiferenţi şi enigmatici, cu piept greu, cu pulpe grele, făcut parcă dintr-o marmură moale. Genunchii săi uriaşi, ca acela al lui Moise din San Pietro in Vincoli pe care Michelangelo l-a izbit cu ciocanul, rupeau stofa ; laba tare a piciorului ca aceea antică de pe una din uliţele Romei spărgea încălţămintea, cărnurile sale suceau veşmintele. Criticul era gigantic şi aveai impresia că punînd urechea pe toracele său monstruos spre a-i asculta bătăile inimii, ai fi auzit un motor imens, o orgă de apă. Venustatea corporală a omului nu trebuia, ca şi monumentele, privită de aproape. El se îmbrăca neglijent, sumbru ; perii feţei sale erau adesea neraşi. Dar

ţinuta generală, albinozitatea înghiţeau amănuntele şi conservau eleganţa masivului. La masă mînca şi bea repede, vorbind printre înghiţituri, fără să aibă totuşi aerul lăcomiei, într-atît gura sa de Polifem părea de încăpătoare pentru oasele unui pui."

G. CĂLINESCU : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, pp. 715—716.

„Numele său, respectabil pentru orişicine preţuieşte conştiinţa şi talentul, stîrneşte totuşi invectivele energumenilor. Nu i se iartă sinceritatea cu care îşi susţine convingerile, închinate cu exclusivitate frumosului. Armei teribile a ironiei, magistral mînuită, i se opune rea-credinţă şi ură. Maestrul criticei literare contemporane şi-a văzut barate toate drumurile care duc unde se cuvenea să ajungă, la Universitate şi la Academie, pentru că nu şi-a ascuns niciodată gîndul. Păcatul său suprem, în climatul ideal al conformismului, a fost stăpînirea unui caracter, nedeprins cu tranzacţiile. Temperament receptiv, prevăzut cu un admirabil instrument de expresie, a fost nevoit să se resemneze a deţine un singur avut inalienabil : condeiul. Cu acest minuscul instrument, a creat un lucru de nimic, care este stilul critic de azi."

ŞERBAN CIOCULESCU : vol. *E. Lovinescu* de Anonymus Notarius, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, Bucureşti, „Vremea", 1942, p. 196.

„Dar dacă admiraţia mea aspiră cu aceeaşi intensitate către oricare din punctele cardinale ale activităţii d-lui E. Lovinescu, afecţiunea mea, mai bine zis înduioşarea mea se îndreaptă către amfitrion, către patronul cenaclului, la care prezidă de aproape un sfert de veac şi prin care s-a periodat, vorba poetului, toată „floarea" cea vestită a literaţilor noştri. Maliţioşii susţin că nicăieri nu s-a realizat mai bine d. E. Lovinescu decît în oficiul d-sale de amfitrion, aşa cum, după spusa lui Valéry, şi Mallarmé era inegalabil în şedinţele cenaclului său. E neîndoios că, la fel cu Titu Maiorescu şi cu d. Mihail Dragomirescu, patronul „Sburătorului" a adus în exercitarea obligaţiilor de gazdă literară, aceeaşi pasiune necondiţionată pentru fenomenul literar — ceea ce nu mă împiedică totuşi să nu văd în d-sa pe unul din marii mucenici, nu numai umanişti, ai li-

teraturii noastre contemporane, căruia multe i se vor ierta, presupunînd că ar fi, pentru că și mai multe a pătimit."

PERPESSICIUS : *loc. cit.*, p. 133—134.

„E de la sine înțeles că frumoasa vîrstă albă, pe care d. E. Lovinescu o poartă mai de mult printre noi, dar care numai azi, mai limpede, ne apare ca unul dintre cele cîteva piscuri ninse ale culturii noastre, nu mă poate lăsa nepăsător. În timpul tinereții noastre celei mai ostensibile și mai împodobite cu plăcerea de a necăji pe cei vîrstnici, tinerețe pe care fiecare am avut-o, eu m-am pătruns fără să simt, frecventînd pe d. E. Lovinescu de lecția unei foarte curate dezinteresări, a unei vieți comandate exclusiv de țelul ei idealist, a unei aproape inexplicabile seninătăți. Sînt sigur în momentul acesta că tot ceea ce voi putea face pînă la sfîrșitul carierei mele de critic literar se va întemeia, chiar dacă nu se va vedea dintr-o dată, pe fundamentele așternute în conștiința mea de îndoitul exemplu al vieții și al carierei d-lui E. Lovinescu."

VLADIMIR STREINU : *loc. cit.*, p. 185.

«Ciudate și întoarse căi ale destinului nostru! S-ar putea ca pentru istoria literară, d. Lovinescu să rămînă cu rolul de îndrumător al poeziei „moderniste". Și lucrul este în multe privințe adevărat, deși oarecum împotriva firii sale mai adînci. Căci d. Lovinescu n-are nici estetismul lui Densusianu, nici acel sentiment al modernității, mai viu la mulți alți dintre scriitorii tineri. Natura sa nu se deschide cu plăcere influențelor celor mai noi. Omul are pînă și în înfățișarea sa fizică aparența unui cărturar din generația veche și cînd trecătorii îl încrucișează pe una din străzile învălmășite ale Capitalei, ei recunosc îndată în singuraticul și domolul trecător cu marii ochi obosiți, nu pe un reprezentant al vieții moderne, ci pe cineva care s-a ridicat atunci dintre cărți sau a coborît de pe catedră. „Modernismul" d-lui E. Lovinescu este produsul dezvoltării unui punct de vedere, aplicarea unui criteriu estetic păzit de grija de a nu confunda domeniile și de a salva autonomia artei.»

TUDOR VIANU : *loc. cit.*, p. 196.

„Stilul acesta bolnav parcă de elephantiazis, în ce privește amănuntele, duce la un soi de umor automat, analog ticurilor din comedia operetă, împrumutînd și efectele grotescului de caricatură vulgară. Viziunea

toată este într-un singur plan, ca figurile de pe ecranul cinematografic, și din aceeași cauză comică, așa cum devine mișcarea mulțimei pe pînză, cînd a tăcut brusc muzica în întunericul sălii. Gesturi, mișcări, atitudini îi apar d-lui Eugen Lovinescu, care nu poate răzbate pînă la cauzele și motivele lor adînci, ridicule, cum apar caraghioase ceremoniile unei religii streine a căror evoluție metafizică nu o cunoști."

CAMIL PETRESCU : *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, 1933, p. 70—71.

„Prin activitatea îndelungată a cenaclului, prin raza lui de influență Lovinescu a lăsat o tradiție a criticii orale și epistoliere încă insuficient cunoscută. Substanța acestei critici orale, materia ei, saturată de contactul direct, viu, cu viața literară prinsă în aspectele cele mai felurite, e întreținută însă, așa cum am văzut, în memorialistica lovinesciană, palpită în arta portretistică a întregii sale opere ; nici semnificația anecdoticii, ca element declanșator, ca ax principal al portretisticii, nici orientarea esențială spre diferențierea timbrului specific al scriitorilor, nu pot fi înțelese, credem, în afara mediului genetic constituit de nucleul cenaclului, de această simbioză a poeților, prozatorilor și criticilor, în mijlocul căreia Lovinescu și-a modelat personalitatea, exercitînd în același timp o influență substanțială, dar neostentativă, asupra generației de scriitori și critici ai vremii lui."

ILEANA VRANCEA : *E. Lovinescu*, Buc., Editura pentru literatură, 1965, p. 304.

«Ironia conciliantă, pe care Lovinescu o recunoștea ca fiind proprie și aproape absolută între atitudinile stilistice în cea de-a treia fază a activității sale (începute la *Sburătorul*), nu e însă unicul instrument al criticii. Mai des este cazul sarcasmului nimicitor. Această însușire, spirituală să-i spunem, face din Lovinescu un mare polemist. Contestat nu o dată în chiar priceperea și onestitatea lui literară, numit „marele eunuc" al literelor românești, insul refuzat de idee și de sensibilitate și, în deriziune, „grațiosul critic", „criticelul", „subtilul și subtilețul critic", „pasărea colibri", „sensibilul critic colibri", animatorul modernismului românesc nu a reprezentat de loc, cum credea el însuși, spiritul tradițional de resemnare, ci, intrat pînă la gît în noroaiele polemicii, a răspuns mai totdeauna la atacuri inteligent, corosiv, luîndu-și peste picior

adversarii, speculînd inconsecvențele de gîndire și insuficiența de expresie. A păstrat însă o atitudine intelectuală în discuție și, trebuind să răspundă repetatelor atacuri, nu a coborît polemica dincolo de limitele permise. Una din sforțările criticului e tocmai aceea de a introduce în viața literară din epocă un climat favorabil discuției, efort iluzoriu, a cărui zădărnicie o constată, în amurgul carierei sale, cu amărăciune.»

EUGEN SIMION: *Eugen Lovinescu. Arta criticului*, în vol. *Orientări în literatura contemporană, București*. Editura pentru literatură, 1965, p. 310.

TABEL CRONOLOGIC

1881 — La 31 octombrie se naște la Fălticeni Eugen, fiul lui Vasile T. Lovinescu și al Profirei Manoliu. Tatăl, care era fiu de preot, se chemase, de fapt, Teodorescu, dar directorul Seminarului de la Socola i-a schimbat numele în Lovinescu, după un unchi al elevului. Profesor de istorie la gimnaziul din Fălticeni și apoi director al școlii, Vasile T. Lovinescu apare ca figură literară în romanul fostului său elev M. Sadoveanu *Însemnările lui Neculai Manea*, sub numele de Vernescu. Profira Lovinescu era și ea fiică de preot și a fost evocată în literatură de nepotul ei Anton Holban, în nuvela *Bunica se pregătește să moară*.

1896 — După terminarea cursurilor gimnaziale la Fălticeni, unde a avut camarazi de școală pe viitorii scriitori M. Sadoveanu și I. Dragoslav — vreme în care, în clasa a III-a fiind, a colaborat sub pseudonimul Delmonte la ziarul socialist *Lumea Nouă* al lui Ion Nădejde — Eugen Lovinescu se înscrie, toamna, la Liceul internat din Iași. Ca elev de liceu, e pasionat de opera lui Leopardi.

1899 — Se înscrie la Facultatea de litere a universității din Iași, dar după două săptămîni trece la cea din București, unde urmează filologia clasică.

1902 — În vacanța de vară, vizitează Grecia, în cadrul unei excursii studențești organizată de profesorul Gr. Tocilescu. În timpul anilor de studenție frecventează și cursurile răsunătoare ale bătrînului profesor Titu Maiorescu și ale tînărului profesor Nicolae Iorga.

1903 — Își ia licența.

1904 — Face o călătorie la München, spre a auzi cursurile savantului Furtwaengler, dorind să scrie un studiu asupra lui *Horațiu în decursul veacurilor*, Horațiu fiind atunci marea lui pasiune. Îi apare prima carte, scrisă, ca lucrare de seminar în 1903:

O chestiune de sintaxă latină, cu următoarea dedicație: „Dlui N. Iorga. În semn de adîncă admirație. Autorul". Iese primul, din 150 de candidați, la examenul de capacitate de limba latină. Își începe cariera didactică la liceul din Ploiești. Bolnav de o „infiltrație pulmonară", petrece iarna la Florența. După cum mărturisește mai tîrziu (1942), așa cum s-a simțit singur și fără vocație ca elev și student, n-a resimțit niciodată în viață chemarea pentru profesiunea de dascăl, deși a fost un elev strălucit și a publicat de-a lungul vieții numeroase manuale didactice.

Tot în acest an îi apare lucrarea de specialitate: *Pronunțarea latină în opera clasică*, în a cărei prefață polemizează elegant cu Titu Maiorescu. Apare, în suplimentul literar al ziarului *Adevărul*, prima sa lucrare critică, asupra *Perșilor* lui Eschil.

1904—1906 — Colaborează, cu articole critice, la ziarul *Epoca* al lui Timoleon Pisani și, incidental, la publicațiile *Protestarea* și *Viața literară și artistică* (a lui Ilarie Chendi). În 1906 îi apar cele două volume de critică intitulate *Pași pe nisip*; în același an, pleacă la Paris, la studii. Publică drama *De peste prag* și *Nuvele florentine*.

1907 — Colaborează la revistele *Convorbiri critice* și *Viața românească*.

1909 — Își dă doctoratul la Paris, cu două lucrări: *J. J. Weiss et son oeuvre littéraire* și *Les voyageurs français en Grèce au XIX-ème siècle*, ambele apărute la editura Champion, prima cu o prefață de Emile Faguet, a doua cu o prefață de Gustave Fougères. La București, publică vol. I din *Critice* și de asemeni prima lui monografie literară, *Grigore Alexandrescu*, scrisă în vacanța de vară la Fălticeni.

1910 — Se întoarce definitiv în țară; își trece docența în literatură română, la universitatea din București. Toamna, ține un curs liber la universitate, asupra lui Costache Negruzzi — apărut în 1913. E numit profesor de latină la liceul „Matei Basarab" din București.

1910—1914 — Colaborează la revista *Convorbiri literare*; în 1910 apare vol. II de *Critice*; în 1911 *Scenete și fantezii*.

1912 — Suplinește catedra de literatură română la Universitatea din Iași, ținînd un curs despre Gh. Asachi, apărut ca monografie în 1921.

1913 — Publică romanul *Aripa morții*.

1914—1916 — Colaborează la revista *Flacăra* cu articole critice și la ziarul *Naționalul*, unde militează pentru intrarea în război alături de Antantă, în vederea realizării unității naționale (e singura manifestare politică din întreaga sa viață).

1915—1916 — Apar vol. III și IV din *Critice*; în 1916 publică traducerea *Analelor* lui Tacit. Din cauza războiului, se refugiază în 1916 în Moldova unde, la Fălticeni, traduce în primă versiune *Odiseia* lui Homer, reluată și publicată în 1935.

1917 — O dată cu refugierea parlamentului la Odesa, tatăl său fiind senator, locuiește cîtăva vreme acolo.

1918 — Reîntors la București, scoate magazinul ilustrat: *Lectura pentru toți*.

1919 — La 19 aprilie apare, sub conducerea lui E. Lovinescu, primul număr al revistei *Sburătorul*, care din 1921 va purta numele de *Sburătorul literar*, își va înceta apariția în 1922 și va reapare în anii 1926—1927.

1921 — Apar vol. V și VI din *Critice*. Vol. VII—X vor apare între 1922—1929.

1923 — Publică traducerea *Odelor* și *Epodelor* lui Horațiu, de asemenea *Satirele și Scrisorile* aceluiași autor.

1924 — 1925 — Apar cele 3 vol. din *Istoria civilizației române moderne*.

1927 — D. Caracostea publică, în broșură, pamfletul *Un mare critic român modernist: Eugeniu Lovinescu*.

1926—1929 — Apar cele 5 vol. din *Istoria literaturii române contemporane*; în 1929 publică romanul *Viața dublă* (contopire a două episoade mai vechi: *Comedia dragostei* și *Lulu*).

1930—1937 — Publică cele 3 volume de *Memorii* (1930, 1932, 1937), urmat de al IV-lea, în 1941, sub titlul *Aquaforte*.

1936 — E propus membru activ al Academiei Române, dar e respins deoarece nu obține decît 14 voturi din 28.

1932—1939 — Publică romanele autobiografice: *Bizu* (1932), *Firu-n patru* (1932), *Diana* (1936), *Mili* (1936), *Acord final* (1938—1939, în *Revista Fundațiilor*).

1933 — Camil Petrescu publică în volum pamfletul: *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*. Apare traducerea *Eneidei* de Vergiliu.

1934—1935 — Publică romanele din ciclul *Eminescu*: *Mite* și *Bălăuca*.

1937 — Apare *Istoria literaturii române contemporane* revăzută și adusă la zi, într-un singur volum.

1938 — E pensionat din postul de profesor de latină și greacă la Liceul Mihai Viteazul din București.

1940 — Publică monografia în 2 volume: *T. Maiorescu*, respinsă de la premiul Academiei Române în 1942. În raportul său de premiere a vol. I din *Opere* de I. Heliade Rădulescu, editate de D. Popovici (lucrare de altfel merituoasă), raportorul, D. Caracostea, atacă indirect pe Lovinescu: „în critica noastră literară, disciplină strîns legată de istoriografia literară, dăinuiește deprinderea comodă a foiletonismului și a ținutelor sectare".

1942 — Cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani, apare la *Vremea* volumul omagial *E. Lovinescu*, scris de Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu și Tudor Vianu.

1942—1944 — Apare *Antologia scriitorilor ocazionali* (1943); apar volumele din ciclul maiorescian: *P. P. Carp, critic literar și literat* (1942), *Antologia ideologiei junimiste* (1943), *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943), *T. Maiorescu și contemporanii lui*, I (1943), II (postum, 1944, sub îngrijirea lui Pompiliu Constantinescu).

1943 — La 13 mai, ziarul *Viața* publică manifestul *Cercului literar din Sibiu*, prin care un grup de tineri scriitori aderă la ideile estetice ale lui E. Lovinescu, primejduite de fascism. Lovinescu răspunde, tot în ziarul *Viața*, la 28 mai.

1943 — E. Lovinescu se stinge din viață în ziua de 16 iulie.

1946 — Se constituie asociația *Prietenii lui Eugen Lovinescu* și se pune o placă comemorativă la ultima locuință a criticului din Bulevardul Elisabeta, unde s-au ținut și ultimele ședințe ale cenaclului *Sburătorul* (a cărui activitate începuse, după primul război mondial, în vechea locuință din str. Cîmpineanu).

1965 — Apare prima monografie închinată lui *E. Lovinescu*, scrisă de Ileana Vrancea.

CUPRINS

Studiu introductiv de I. Negoițescu 5
M. Eminescu 85
Din: *Istoria literaturii române contemporane* (1900—1937) 197
Din volumele „Critice" și „Memorii":
Alexe Procopovici sau „omul care n-a scris nimic" 347
Cei trei Caragiale: Ion, Luca și Matei 353
Pisica 358
Psihologia snobismului 360
Răspunsul lui E. Lovinescu la manifestul „Cercului literar" din Sibiu 365
Despre E. Lovinescu 371
Tabel cronologic 377